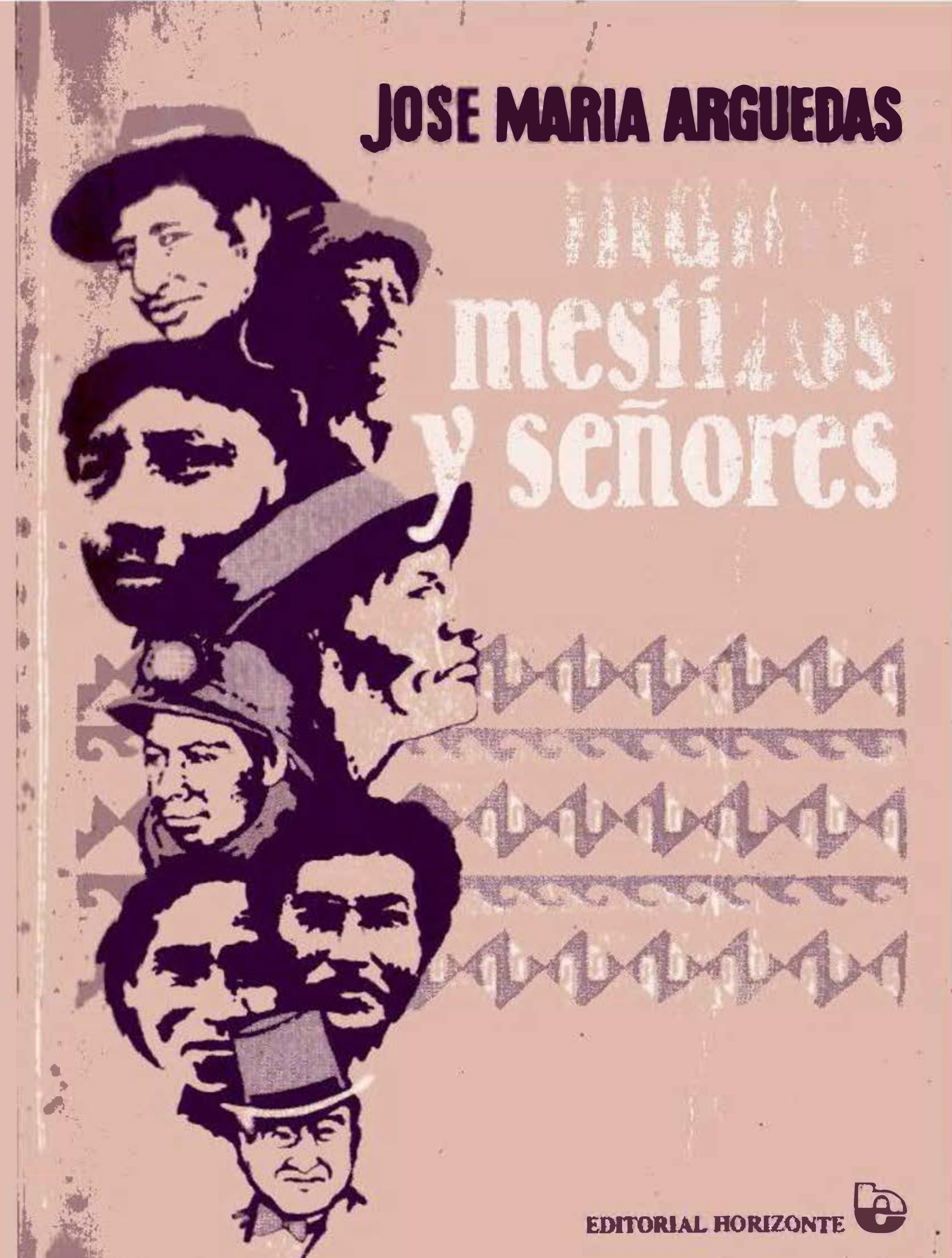

JOSE MARIA ARGUEDAS
mestizos
y señores
EDITORIAL HORIZONTE

Paralelamente al desarrollo de la compilación de la segunda parte de las Obras Completas de José María Arguedas, iremos publicando en antologías de carácter temático ensayos y artículos del autor que hayan sido poco difundidos.

El presente volumen: INDIOS, MESTIZOS Y SEÑORES, cuya organización y nota introductoria corresponden a Sybila de Arguedas, comprende 44 artículos publicados entre 1939 y 1944 en el diario La Prensa, de Buenos Aires —Sobre hombres y ciudades, danzas, ritos y ceremonias indígenas y en defensa del arte popular— a los que se ha agregado el ensayo El indigenismo en el Perú escrito en 1965 para el Coloquio de Escritores realizado en Génova.

Como certeramente señala Sybila en la Introducción, Arguedas en su obra "logra expresar con lucidez las potencias creativas con que el hombre andino contribuye a la construcción del Perú".

21.002

Diseño: Wilfredo Navarrete Arellano

Indios, Mestizos y Señores

ETNOLOGIA Y ANTROPOLOGIA/2

© EDITORIAL HORIZONTE, 3a. edición, octubre 1989
Nicolás de Piérola 995, casilla 2118, Lima 1, Perú

Diseño de carátula: Wilfredo Navarrete

JOSE MARIA ARGUEDAS

indios, mestizos y señores


EDITORIAL HORIZONTE

INTRODUCCION

Según Alberto Escobar (1), José María Arguedas, en años de admirable constancia de trabajo dedicado a una variedad de áreas de conocimiento tocantes al arte popular, etnología, evolución cultural y constitución de un proyecto nacional, logra expresar con lucidez las potencias creativas con que el hombre andino contribuye a la construcción del Perú; el escritor, regido por su signo de justicia liberadora y optimista, hace que la unidad -en su producción- se transcodifique en la diversidad y sea la fuerza subyacente de su vigoroso mensaje.

Durante el trabajo de recopilación de las Obras Completas de Arguedas, nos hemos ido encontrando con la diversidad temática, amplia y rica, reflejada en artículos y ensayos poco difundidos, casi desconocidos para el público, que hoy constituyen elementos para estudiar esta diversidad peruana detallosa y múltiple que se refleja bien en los artículos aquí incluidos, muestra de los campos semánticos o áreas de conocimiento a que se refiere Escobar y qué desarrolla Arguedas. Estos artículos fueron publicados en el diario La Prensa, de Buenos Aires, Argentina. Aunque el autor no dejó una relación de ellos, creemos reproducirlos todos en este libro, basándonos en dos citas documentales que él hace: "... 26 artículos publicados en el suplemento dominical de La Prensa, de Buenos Aires entre 1939 y 1944". Y "18 artículos sobre danzas, ritos y ceremonias indígenas del Valle de Vilcanota (Cuzco), publicados en el suplemento dominical de La Prensa, de Buenos Aires, Argentina, entre 1939 y 1944".

Contiene además "El indigenismo en el Perú" que fue preparado como ponencia para el Coloquio de Escritores, de Génova, organizado en 1965 por el Columbianum, órgano eclesial italiano dirigido por el padre jesuita Arpa. Este trabajo lo escribió a propósito del primer temario de la reunión: "Los

---

1. Escobar, Alberto: *José María Arguedas, el desmitificador del indio y del mito indigenista*, Italia, 1981.

elementos que intervinieron en la composición de la civilización actual latinoamericana y las formas de su presencia actual. Ensayo histórico crítico del indigenismo, la hispanidad y de las influencias culturales extraamericanas" (2). No llegó a perfeccionarlo y fue publicado incompleto póstumamente en 1970 (3). A esa reunión asistieron también otros escritores latinoamericanos: Asturias, Juan Rulfo, Roa Bastos, Carpentier, y Guimaraes Rosa, entre los más conocidos.

En 1976, el estudioso uruguayo Angel Rama hace una segunda selección de artículos de Arguedas, que publica Calicanto Editorial, en Argentina, con el título de **Señores e Indios** -la primera selección que realizó Rama fue **Formación de una cultura nacional indoamericana**-. La mayoría de esos artículos son los publicados por **La Prensa**. Nosotros hemos optado por el título de **Indios, mestizos y señores** porque consideramos que refleja mejor el contenido de la obra de Arguedas, habiendo constatado, además, que la mención conjunta de estas tres clases es reiterativa a través de sus trabajos.

Quisiéramos señalar también, como motivación de este libro, dos párrafos de Arguedas, uno escrito en 1966: "Los más recientes censos parecen demostrar que, por ejemplo, en el Perú, la lengua quechua, en lugar de extinguirse, se fortalece, gana prestigio; y ya es evidente para todos que la música andina, predominantemente indígena, alcanza un grado de difusión inverso al previsto hace unos 40 años (60 años, 1984), cuando constituía una vergüenza y una aventura interpretarla públicamente en la capital..." (4).

El otro, en 1967, dice: "Lo indígena no ha sido apagado por el mayor intercambio con los avasalladores países muy desarrollados; por el contrario, este contacto ha fortalecido lo que hay de invasallable en el Perú y se está difundiendo como un acerado material galvanizador de la nación que se integra y se yergue" (5).

---

2. Ver artículo de Arguedas sobre esta reunión: *Coloquio de Escritores en Génova*, **El Comercio**, suplemento dominical, 21 de marzo de 1965.
3. *Razón de ser del indigenismo en el Perú*, **Visión del Perú** No. 5, Lima, 1970.
4. *La Cultura: un patrimonio difícil de colonizar*, Noviembre de 1966, Lima.
5. *Navidad y huaylas, de lo mágico a lo nacional*, suplemento dominical de **El Comercio**, 29 de enero de 1967, Lima.

EL INDIGENISMO EN EL PERU

I. Razón de ser del indigenismo. Antecedentes históricos

La revista *Mercurio Peruano* considerada como el órgano de expresión del liberalismo y el nacionalismo durante las últimas décadas del virreinato y que cumplió una eficaz y valiente tarea de divulgación ideológica, afirmaba en el año 1972, editorialmente, en una nota crítica a la carta de un lector: "La legislación conoció *la cortedad no sólo de las ideas sino de espíritu del indio y su genio imbécil* y para igualar de algún modo esta cortedad le concedió sabiamente las exenciones y protección de que se trata...". Unas líneas después expresa la repugnancia biológica que a estos intelectuales precursores de la independencia les producía el pueblo nativo. Lo describen de este modo: "Tiene el cabello grueso, negro, lacio; la frente estrecha y calzada; los ojos pequeños, turbios y mohínos, la nariz ancha y aventada, la barba escasa y lampiña... *el sudor fétido, por cuyo olor son hallados por los podencos como por el suyo los moros en la costa de Granada*".

Puede considerarse este concepto como muy próximo al de Jinés de Sepúlveda, que en los primeros tiempos del descubrimiento y conquista del Perú y México sostuvo que los indios carecían de alma y que, por tanto, bien podrían ser clasificados en la categoría de bestias y tratados como tales.

El historiador chileno Rolando Mellafe, que ha estudiado los siglos XVI y XVII del Virreinato peruano con mayor detenimiento que otros, especialmente en lo que se refiere a los problemas sociales, parece haber comprobado que en las primeras ocho décadas de la Colonia fueron exterminados unos siete millones de indios en el Perú, algo así como el 70% de la población total del imperio incaico.

La llamada generación del 900 dominada por tres investigadores sociales y maestros universitarios que tuvieron una dominante influencia en la formación ideológica de la juventud y en la orientación del pensamiento en el Perú, fundan las corrientes modernas contrapuestas de las ideas respecto del indio: Riva Agüero y Víctor Andrés Belaúnde crean el denominado posteriormente "Hispanismo", y con

el arqueólogo Julio C. Tello se inicia el "Indigenismo".

Riva Agüero y Belaúnde pertenecen a la aristocracia criolla. Riva Agüero es descendiente de una vieja familia muy linajuda y alcanza a ser legalmente reconocido por el rey de España como el "Conde de Aulestia"; Belaúnde forma parte de una familia de alta alcurnia de la ciudad de Arequipa. Tello procede de una modestísima familia de campesinos racialmente indios de un pueblo andino del Departamento de Lima.

Riva Agüero se inicia brillantemente como historiador y Belaúnde como pensador, ensayista y filósofo. Durante su juventud ambos se proclaman liberales y centran su preocupación en problemas sociales y políticos. La recuperación del Perú, luego de la derrota en la guerra con Chile (1879-1884), los preocupa. Ambos consideran el período colonial como semejante al de la Edad Media europea: tiempo en que se gesta el país moderno. Analizan la historia y reivindican la "grandeza" del Imperio incaico, pero no se ocupan del indio vivo, marginado de todos los derechos constitucionales republicanos. Lo ignoran.

Ya en la madurez, tanto Riva Agüero como Belaúnde aceptan la calificación de "hispanistas". Reconocen el valor humano del mestizo, como el de un producto social forjado durante el período colonial y con dominio de los valores hispánicos entre los cuales se califica al catolicismo como el supremo bien. Riva Agüero escribe su ya famoso estudio sobre el Inca Garcilaso, el más excelso representante del mestizaje. Garcilaso es interpretado por Riva Agüero como un símbolo del mestizaje imperial: es excelso porque es el fruto del cruce de dos *razas* en el plano más elevado: el de la aristocracia; y Garcilaso, el Inca católico, defiende y magnifica las virtudes del régimen imperial incaico. Unas cuatro décadas más tarde un continuador de Riva Agüero, Raúl Porras, historiador hispanista como su maestro, lanzará un estudio injurioso y panfletario contra el cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala, que en un libro de mil páginas escritas en un castellano "bárbaro", salpicado de frases quechuas e ilustrado con centenares de dibujos, hoy universalmente famosos, denuncia el despiadado trato que se da a los indios y su destrucción física; no le libra a Guamán Poma de la indignación de los "hispanistas" ni el hecho de proclamarse humildemente fidelista y católico.

Sin embargo, la contribución de Riva Agüero y Belaúnde al estudio social del Perú es importante. No podía esperarse más de ellos. El reconocimiento de los valores positivos del mestizo, aunque se hiciera con el propósito de demostrar que tales valores fueron posibles, por lo que en ellos había de hispánico, constituye un paso adelante y, aún la declaración enfática y plena de convencimiento de la grandeza del Imperio incaico, a pesar de que ella estaba dirigida a la defensa de los regímenes autocráticos.

No mucho más tarde, Riva Agüero se declara francamente partidario del fascismo, lo que no ocurre con Belaúnde.

El "hispanismo" se caracteriza por la afirmación de la superioridad de la cultura hispánica, de cómo ella predomina en el Perú contemporáneo y da valor a lo indígena en las formas mestizas. Proclama la grandeza del Imperio incaico pero ignora, consciente o tendenciosamente, o por falta de información, los vínculos de la

población nativa actual con el tal Imperio, las pervivencias dominantes en las comunidades indígenas, que forman, en la actualidad, no menos del 50% de la población del Perú de la antigua cultura precolombina del país. En la política militante los "hispanistas" son conservadores de extrema derecha y por eso, aunque de manera implícita, consagran el estado de servidumbre de los indios.

El arqueólogo "indio" Julio C. Tello no alcanzó a ser un ideólogo político y probablemente no pretendió tal cosa. Trabajador de energía extraordinaria y con una mediana formación científica, aunque excepcional para su época, Tello se dedica al descubrimiento, al estudio y la divulgación de los restos arqueológicos de la antigüedad peruana. Asombra al mundo con la exhibición de la textilería de Paracas que él descubre. Los tejidos de Paracas constituyen la muestra más perfecta de la habilidad humana en esta especialidad y contienen la descripción todavía no suficientemente interpretada de la imagen de todos los dioses preincaicos, de las prácticas religiosas y de los ornamentos y características del mundo mágico de ese tiempo; todo expuesto en telas bordadas a colores en corriente de imágenes que forman un caudal que estremece al espectador cualquiera que sea el grado de su sensibilidad. Pero el mismo Tello, como arqueólogo pierde de vista al indio vivo. Admira el folklore, pero forma un conjunto de bailarines de su pueblo nativo, Huarochirí, y los viste con trajes "estilizados" por él, creados por él, inspirándose en motivos arqueológicos con menosprecio de los vestidos típicos del pueblo de Huarochirí.

La monumental obra de Tello guarda cierta semejanza con la de Riva Agüero y Belaúnde en cuanto exalta los ya indiscutidos valores de la antigüedad peruana; existe, en cambio, una diferencia clara, una contraposición en la actitud; Tello se proclama indio con orgullo aparentemente sincero, Tello recibe con evidente regocijo el hallazgo y la publicación de la obra de Guamán Poma de Ayala; considera la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* como el testimonio más importante para el estudio de la Colonia y del Imperio, mientras sus contemporáneos, a quienes nos hemos referido, guardan silencio y Porras califica al cronista como a un indio resentido y un autor folklórico.

II. Las dos etapas del indigenismo en el presente siglo

a. El indigenismo antihispanista y los continuadores del hispanismo novecentista

José Carlos Mariátegui, a quien el Partido Comunista considera su fundador, inició la edición de la revista *Amauta* en 1926, a su vuelta de Europa. Ya había publicado una serie de artículos en una revista limeña con el título de *Peruanicemos el Perú*. El propio título de la revista, nombre de los educadores incaicos, estaba fijando su posición. Mariátegui tuvo el suficiente talento y ascendencia personal como para no convertir su revista en el órgano de expresión de una secta. Acogió a todos los escritores y artistas de alto o mediano valor; estimuló la creación artística;

fue el primero en demostrar la excepcional categoría estética de un poeta considerado "puro", como Eguren; alentó con igual entusiasmo a otro poeta muy joven entonces, y que ha permanecido puro, en el mejor sentido de la palabra, a Martín Adán, y al mismo tiempo y con el mismo interés estimuló a toda una legión de poetas que se proclamarían "indigenistas".

Dos fuentes principales tiene el pensamiento y la acción de Mariátegui y es la repercusión de su obra: la revolución mexicana y la revolución soviética. Despliega una energía no igualada; alcanza ante los dirigentes obreros una ascendencia y una influencia equivalente a los que logra entre los intelectuales. Y radicaliza a unos y a otros, cuando encuentra el terreno preparado. Funda la Confederación de Trabajadores del Perú e inicia el estudio integral del Perú con su libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.*

Mariátegui no disponía de información sobre la cultura indígena o india; no se la había estudiado, ni él tuvo oportunidad ni tiempo para hacerlo; se conocía y es probable que aún en estos días se conozca mejor la cultura incaica, sobre la que existe una bibliografía cuantiosísima, más que sobre el modo de ser de la población campesina indígena actual. Se han hecho pocos estudios acerca de las comunidades y existe una tendencia pragmatista perturbadora entre algunos de los antropólogos que se dedican a esta tarea.

Los descubrimientos hechos por el hombre antiguo acerca de la naturaleza humana y de las leyes que rigen el mundo externo permitieron a los Incas organizar una sociedad de alto nivel en cuanto a la técnica que hizo posible la abundancia de bienes y un sistema federal en cuanto a las creencias religiosas, las artes y las formas de recreación; todo este conjunto sistematizado en un orden político estricto y de tanta eficacia que el hombre antiguo peruano trabajó, sin considerar el trabajo como una desventura, mucho más que en ningún tiempo y tanto como el que más en el mundo. De ese modo dominó una naturaleza agresiva, atemorizante, aparentemente invencible, majestuosa y tierna. Convirtió abismos en jardines (no estamos haciendo poesía sino exponiendo un hecho histórico comprobado y universalmente difundido), irrigó desiertos y construyó millares de kilómetros de caminos excelentes.

Cuando este pueblo cae bajo la dominación de los españoles es cómodamente explotado. Hoy mismo los indios que pertenecen a las haciendas, en ciertas zonas del sur andino, se prosternan ante el patrón para besarle los pies. La Iglesia jugó un papel muy importante en la imposición y conservación de la mansedumbre que permite, incluso hoy, la destrucción física impune de los indios de hacienda. Una caudalosa, bella y modeladora literatura quechua religiosa católica rige todavía la conducta de los indios: proclama el dolor, la obediencia y aun la muerte como un supremo bien. Yo he escuchado a predicadores franciscanos en una hacienda de Apurímac afirmar, desde el púlpito de la iglesia dorada del feudo, que el patrón es el representante de Dios en la Tierra y lo que el patrón hace no debe discutirse sino recibirse como una disposición sagrada.

Pero durante el largo período colonial el pueblo nativo asimiló una ingente cantidad de elementos de la cultura hispánica, aparte de los que las autoridades les

impusieron. Ocurrió lo que suele suceder cuando un pueblo de cultura de alto nivel es dominado por otro: tiene la flexibilidad y poder suficiente como para defender su integridad y aun desarrollarla, mediante la toma de elementos libremente elegidos o impuestos. A todos los transforma. Hacia 1960, un médico español no pudo reconocer un arpa de hechura indígena en un teatro popular de la ciudad de Lima; creyó que se trataba de un instrumento distinto. Los españoles y sus descendientes, rodeados por la masa indígena que a todo lo largo del país habla una sola lengua y aislados por gigantes montañas y abrigados por ellas en el fondo de angostos valles de prodigiosa hermosura, se indigenizan mucho más de lo que hasta ahora se ha descubierto. Según el censo de 1940, en el Departamento de Apurímac, de una población total de 216,243 hablan quechua 215,333; en Ayacucho, de 299,769 hablan quechua 296,963; y en el Cuzco, de 411,298, son quechua hablantes 403,954.

Sin embargo, ambas culturas, la criolla y la india se mantienen profundamente diferenciadas en su médula y evolucionan paralelamente. Sobre la base de los materiales de la doctrina y cosmogonía católicas, los pueblos nativos crean mitos cosmogónicos postincaicos. Así, para los indios de la hacienda Vicos hubo dos humanidades: una bárbara, de individuos descomunalmente fuertes que hicieron caminar las piedras arreándolas con azotes para construir grandes monumentos líticos; esta humanidad que era antropófaga fue creada por el dios *Adaneva*. Pero *Adaneva* violó a una mujer muy bella y cuando la vio preñada, la arrojó de su casa. Esa mujer fue la Virgen María y el hijo que nació de ella, Téete Mañuco (Padre Manuel, el niño Manuelito, o sea Jesús). Téete Mañuco destruyó la humanidad bárbara mediante una lluvia de fuego y creó la humanidad actual, físicamente más débil, pero "con más pensamiento". Téete Mañuco es ya siempre joven (desventuradamente), porque cada año muere un día viernes y resucita el sábado. El cielo es exactamente como la tierra poblada por las criaturas hechas por Téete Mañuco; la diferencia consiste únicamente en que allá los indios se convierten en señores y los que en este mundo son señores todopoderosos en el cielo hacen de indios, pero para toda la eternidad. El mito de *Inkarrí* es todavía más interesante y fue creado por los indios libres de la comunidad de Puquio, sus elementos formativos son predominantemente antiguos y vinculados con el mito incaico de la fundación del Cuzco, pero sería perturbar la unidad de este breve informe relatarlo, bastará con citar que el dios *Inkarrí*, que fue decapitado por el rey español se está reconstituyendo de la cabeza hacia abajo y que cuando esté completo saltará hacia afuera del mundo y ese día se hará el juicio final.

La revista *Amauta* instó a los escritores y artistas que tomaran el Perú como tema. Y así fue como se inició la corriente indigenista en las artes. La defensa del indio había comenzado algunos años antes con una especie de asociación humanitaria dirigida principalmente por una mujer, la señora Dora Mayer de Zulen; *Amauta* se convierte en tribuna de difusión de la ideología socialista marxista, y como alcanza a tener una vastísima circulación en el país y en América Latina, se convierte, al mismo tiempo, en un medio de expresión de los escritores provincianos rebeldes que denuncian, mediante la narrativa o el ensayo, el estado de servidumbre en que se encuentra la población indígena y cómo para él no ha cambiado el sistema de

gobierno con la independencia del país. Toda la intelectualidad del Perú es sacudida por la influencia de esta revista: el indio y el paisaje andino se convierten en los temas predilectos de la creación artística. Se trata de un arte combatiente, antihispanista. La revolución socialista aparece como inminente y fácil para los lectores y redactores de *Amauta*. La revolución mexicana podrá ser superada y, especialmente los pintores, se inspiran en los muralistas mexicanos y ocurre lo insospechable: la pintura indigenista se pone de moda. El gamonal es presentado con expresión inhumana y feroz, se muestra al indio o en su miseria o en sus virtudes. Pasado el tiempo, esta obra aparece como superficial, de escaso valor artístico y casi nada sobrevive de ella, pero cumplió una función social importante.

Uno de los colaboradores de *Amauta*, el Dr. Luis E. Valcárcel, se convertirá, luego de muerto Mariátegui, en 1930, y extinguida la revista, en el mentor de la corriente antihispanista más extrema del pensamiento. Valcárcel deviene en etnólogo autodidacta, funda el Instituto de ese nombre en la Universidad de San Marcos de Lima, llega a ser Ministro de Educación en 1956. Valcárcel tiene el mérito de haber iniciado el estudio sistemático de la cultura actual peruana. Como panegirista del Imperio y del indio actual, se aventura a sostener la conveniencia de una restauración del Imperio incaico, afirmación de la cual se arrepiente después. Sostiene que todos los vicios y defectos del hombre peruano son de origen hispánico: la avaricia, el ocio, la envidia, la hipocresía... que no existían en la antigüedad indígena. El historiador Raúl Porras representa, en cambio, la actitud contraria y constituye el personaje central de toda una corriente igualmente aguda. Según estos hispanistas, el indio es el responsable de las limitaciones y defectos del país; afirman que es refractario a la civilización, freno que impide la evolución social del Perú, y los seguidores providenciales del hispanismo llegan a proponer el exterminio total del indio y para sustituirlo con inmigrantes europeos.

Raúl Porras, en los últimos años de su vida, adopta una posición menos radical. Los hispanistas toman el partido de Franco en la guerra civil española y después de ella; los indigenistas son republicanos y militantes antifranquistas.

El historiador Jorge Basadre, que alcanzó a tener una influencia bastante grande, mantuvo una posición intermedia. Según él, hay un Perú que es mestizo y un Perú oficial que administra el país sin conocerlo.

b. Balance del primer período del indigenismo

1. El propio nombre, sobreviviente aún, de *indigenismo*, demuestra que, por fin, la población marginada y la más vasta del país, el indio, que había permanecido durante varios siglos diferenciada de la criolla y en estado de inferioridad y servidumbre, se convierte en problema, o mejor, se advierte que constituye un problema, pues se comprueba que no puede, ni será posible que siga ocupando la posición social que los intereses del régimen colonial le había obligado a ocupar.

2. La grandeza del Imperio incaico, indiscutida, y que había sido considerada por los hispanistas como un prodigio sin vinculación alguna con la población nativa perviviente, vuelve a ser considerada como una prueba objetiva de las virtualidades

de esa población. Resulta ya insostenible la afirmación gratuita, sin fundamentación alguna, de que el indio actual es un sujeto degenerado por el alcohol, la coca y el propio estado de servidumbre a que fue sometido.

3. La literatura indigenista logra demostrar lo infundado de la interesada imagen del indio degenerado a quien no le corresponde otro destino que el de la servidumbre, y de un tipo de servidumbre que resulta un "privilegio", pues ni siquiera como siervo es suficientemente eficaz. La narrativa llamada indigenista alcanza a tener el valor no sólo de documentos acusatorios sino de revelaciones acerca de la integridad de las posibilidades humanas de la población nativa. La revolución china constituye un acontecimiento de dimensión gigantesca en cuanto demuestra lo que es capaz de hacer un pueblo de antiquísima cultura y considerando su propia antigüedad histórica y la técnica moderna. Pero la literatura llamada indigenista no es ni podía ser una narrativa circunscrita al indio, sino a todo el contexto social al que pertenece. Esta narrativa describe al indio en función del señor, es decir, del criollo que tiene el dominio de la economía y ocupa el más alto status social, y del *mestizo*, individuo social y culturalmente intermedio que casi siempre está al servicio del señor, pero algunas veces aliado a la masa indígena. Finalmente la narrativa peruana intenta, sobre las experiencias anteriores, abarcar todo el mundo humano del país, en sus conflictos y tensiones interiores, tan complejos como su estructura social y el de sus vinculaciones determinantes, en gran medida, de tales conflictos, con las implacables y poderosas fuerzas externas de los imperialismos que tratan de modelar la conducta de sus habitantes a través del control de su economía y de todas las agencias de difusión cultural y de dominio político. En ese sentido la narrativa actual, que se inicia como "indigenista", ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país, pero podría seguir siendo calificada de "indigenista" en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa y de la promesa que significan o constituyen para el resultado final del desencadenamiento de las luchas sociales en que el Perú y otros países semejantes de América Latina se encuentran debatiéndose.

III. El problema de la integración cultural en el Perú

El más extremado antihispanista de los indigenistas peruanos, el Dr. Luis E. Valcárcel, devino en antropólogo y fundador e iniciador de la enseñanza universitaria de esta ciencia en su acepción moderna. Consideramos la investigación sistemática de la cultura en el Perú y, especialmente, el de la sociedad rural como una consecuencia lógica del movimiento indigenista. Fue precursor de ellos Hildebrando Castro Pozo, autor del libro *Nuestra comunidad indígena* y el fundador del Partido Socialista en el Perú.

La antropología cultural ha alcanzado en el Perú un nivel mediano pero lo ha hecho rápidamente. Y ha estimulado a otros estudios especializados, como el de la lingüística, que tenían y tienen una importancia apremiante para el conocimiento de la realidad social del país, y por tanto, de su conducción. Uno de los grandes

problemas de los países centro andinos es el de la comunicación lingüística.

El desarrollo de la antropología ha coincidido con el desencadenamiento de las luchas sociales que tienen un trasfondo no sólo económico en un país como el nuestro, sino un denso trasfondo cultural.

La apertura de las carreteras rompió el aislamiento que la bárbara geografía había impuesto al Perú. La penetración de los poderosos y múltiples factores modernos que inevitablemente impulsan el desarrollo o la ruptura de estructuras sociales excesivamente anticuadas ha hecho explosionar, en parte, la todavía virreinal organización de la sociedad de la región andina. Los indios han invadido las ciudades huyendo de las congeladas aldeas o haciendas, congeladas en el sentido de que no existían ni existen aún, en esas haciendas y aldeas, ninguna posibilidad de ascenso: quien nace indio debe morir indio. Por otra parte, las comunidades con tierras más o menos suficientes se encontraron, casi de pronto, por la apertura de las vías de comunicación, con un incremento prodigioso de su economía: la gallina que costaba veinte centavos llegó a cotizarse en veinte soles; el carnero subió de un sol la pieza hasta cincuenta. El indio se "insolentó" ante el señor tradicional como consecuencia de este fenómeno; el indio de las comunidades libres y con tierras suficientes; el mestizo se torna comerciante e igualmente se "insolenta". El señor tradicional se encuentra ante una alternativa: o se democratiza o huye para no soportar la insurgencia de la clase antes servil. Tal el caso típico de las comunidades de Puquio, capital de una provincia, que moderniza su organización política.

Las comunidades con tierras escasas se desintegran con el crecimiento de la población. Se quedan sin autoridades y sin fiestas, desaparecen sus instituciones hispano-quechuas comunales. Para alcanzar a ser autoridad es necesario costear las fiestas religiosas y, como ya esto no resulta posible a causa del empobrecimiento de los comuneros, los pueblos se quedan sin organización política; por la misma razón deja de ser útil el antiguo ayne o la prestación mutua de trabajo. Los comuneros emigran por las carreteras; y como la expulsión del seno constituye para las generaciones viejas castigo máximo o una maldición, muchas madres prefieren matar a sus hijos apenas nacidos.

Los siervos de hacienda se ven oprimidos por una circunstancia semejante: ya no llegan las pestes que los exterminaban periódicamente, como las comunidades. La viruela y el tifus han sido controlados. Aumenta la población en proporción inusitada. Pero el patrón no ha cambiado, mientras tanto, de mentalidad; no quiere conceder más tierras que las muy pocas que fueron dadas, hace siglos, a los siervos. La vida se hace de este modo para el siervo algo peor que la muerte y se ve, él también, ante una alternativa ineludible: o acepta la voluntad del patrón y la muerte lenta por inanición o invade las tierras de la hacienda. Opta por lo último. El tradicional remedio para estos raros acontecimientos no da resultados; la fusilería ya no espanta a estos condenados a muerte. Y otra alternativa también inusitada se ofrece ante la sorprendida mentalidad de las autoridades: matar a todos los siervos o quebrantar la antigua, la sagrada autoridad del patrón; los fundamentos sacros del viejo orden social se sacuden. Una idéntica alternativa se presenta ante las autoridades políticas de la capital de la República frente a la invasión de las masas

inmigrantes, no a las haciendas sino a los trozos de desierto, jamás utilizados para nada, que rodean a Lima, pero que resultaron jurídicamente pertenecientes a las haciendas. Los inmigrantes construyen allí, en pleno desierto, en invasiones relámpago y en una sola noche, "barriadas", poblaciones clandestinas. En una de las más recientes: la del pequeño cerro y llanura "La caída del ángel", el dirigente de la invasión notifica al oficial que manda la tropa y que ha ido a desalojarlos: "-Señor, no queremos sino esta pampita para vivir o que usted nos mate a toditos". Sólo mataron a uno. Los estudiantes de la Universidad de Ingeniería, muy cerca de cuyo local está "La caída del ángel", formaron un cordón alrededor de los invasores. En 1964, el ministro de educación, Francisco Miró Quesada, inauguró en esa barriada una escuela, la que los ex invasores construyeron por cooperación popular, siguiendo el sistema antiguo de trabajo comunal gratuito; tarea que se realiza al compás del canto de las mujeres, pero que en Lima se tuvo que hacer de noche porque hay que trabajar durante el día para subsistir.

Sin embargo, comunidades más desarrolladas, tomando el ejemplo de los siervos, iniciaron la invasión de grandes feudos andinos pertenecientes a modernas y mucho más poderosas empresas de explotación, como el caso de las de la Provincia de Pasco, que cortaron las alambradas que protegen las inmensas tierras de la Cerro de Pasco Copper Corporation. Los comuneros fueron desalojados a balazos y con mastines. Esos comuneros no estaban, por una parte, ante la alternativa moral de los siervos ni la empresa era un feudatario de mentalidad colonial, sino mucho más ejecutiva, impersonal y, por tanto, irremediablemente implacable.

La antropología sigue con penosa lentitud el estudio o la simple consideración de estos acontecimientos. Se ve apremiada por la urgencia de desentrañar sus causas y analizar sus consecuencias. Oscila entre la tendencia pragmática y la seriamente académica. El gobierno actual le da cierto apoyo y también vacila dramáticamente entre su doctrina de fomentar una economía "mestiza" (Acción Popular se llama el partido del Presidente) y la presión de las fuerzas que no permiten que se haga concesión alguna a la tradición comunitaria.

La Iglesia misma sacude sus cimientos ante el desarrollo "imprevisto" o "imprevisible" de los sucesos. No menos de seiscientos mil campesinos de haciendas y comunidades andinas, casi todos monolingües quechuas, en alianza con las clases empobrecidas de la ciudad, han invadido la capital; hay otras centenas de millares en las ciudades importantes de la sierra y la costa, rodeándolas. De "cinturón de miseria" son calificadas las "barriadas" en que estos inmigrantes habitan, y las denominan así por sus características externas, "objetivas". Nosotros preferimos llamarlas "cinturones de fuego de la renovación, de la resurrección, de la insurgencia del 'Perú Profundo'". La Iglesia, tan conservadora, tan protectora del *sagrado* señor, patrón de la hacienda, intenta renovarse para no perder definitivamente su influencia ante esta masa casi amorfa que corre cual un tumultuoso e incontenible río andino desconocido; y muchos sacerdotes y dirigentes católicos tienen una conciencia muy clara de lo grave del problema y consideran que la renovación de la Iglesia y, especialmente, del sacerdocio debe ser absolutamente radical, de tal modo que deben pasarse al otro lado del bando en que estuvieron

siempre militando.

Porque el comunero y los siervos "emergentes" parece que han perdido toda fe religiosa. No llegaron a ser nunca católicos. Lo comprobamos en Puquio; otros etnólogos lo han comprobado en regiones diferentes; pero han perdido también su fe en los dioses locales indígenas; han descubierto que el Wamani o Auki (montaña) es sólo un alto promontorio de tierra y no un poderoso ser de cuya voluntad depende la destrucción o la conservación o aumento de los bienes. Se han tornado escépticos y, aparentemente, no los impulsan otros incentivos que el de la insurgencia misma, el ascenso social: dejar de ser indios, convertirse en señores.

IV. El problema de la integración

Estas masas emergentes o insurgentes están caracterizadas por los antropólogos como una masa de población de cultura amorfa. Pretenden dejar de ser lo que fueron y convertirse en semejantes a quienes los dominaron por siglos. No pueden conseguir ni lo uno ni lo otro.

Sin embargo, donde quiera que se establecen, se juntan por *ayllus*, es decir, por comunidades, de acuerdo con su procedencia geográfica. Se organizan en las "barriadas" tomando como patrón o modelo las características, bastante modificadas, pero en líneas generales las mismas, de las comunidades tradicionales. Y así están instituidas las barriadas y, aparte de ellas, los clubes distritales o provinciales; es decir las asociaciones de individuos oriundos de determinada comunidad o pueblo. Estas instituciones celebran las fiestas de sus pueblos de origen siguiendo el patrón igualmente tradicional, hispano-quechua de tales fiestas. Constituyen no solamente núcleos que funcionan como mecanismos de defensa ante la ciudad y de penetración en ella, de instrumento que les permita adaptarse al complejo medio urbano, temido y apetecido, sino también una continuación, constantemente renovada de la tradición misma, que por la propia renovación queda rediviva; no negada sino perviviente como substractum diferenciante, como ethos.

Cuando se habla de "integración" en el Perú se piensa invariablemente en una especie de *aculturación* del indio tradicional a la cultura occidental; del mismo modo que cuando se habla de alfabetización no se piensa en otra cosa que en castellanización. Algunos antropólogos, entre los cuales figura un norteamericano -les debemos mucho a los antropólogos norteamericanos- concebimos la integración en otros términos o dirección. La consideramos no como una ineludible y hasta inevitable y necesaria aculturación sino como un proceso en el cual ha de ser posible la conservación o intervención triunfante de algunos de los rasgos característicos no ya de la tradición incaica, muy lejana, sino de la viviente hispano-quechua, que conservó muchos rasgos de la incaica. Así creemos en la pervivencia de las formas comunitarias de trabajo y vinculación social que se han puesto en práctica, en buena parte por la gestión del propio gobierno actual, entre las grandes masas no sólo de origen andino sino muy heterogéneas de las "barriadas" que han participado y participan con entusiasmo en prácticas comunitarias que constituían formas exclu-

sivas de la comunidad indígena andina. Como la difusión de estas normas y por las mismas causas, la música y aun ciertas danzas antes exclusivas de los indios -música y danzas de origen prehispánico o colonial- se han integrado a las formas de recreación de esas masas heterogéneas y han penetrado y siguen penetrando muy dentro de las ciudades, hacia las capas sociales más altas. Igual afirmación puede hacerse acerca de ciertas artes populares antes exclusivas de los indios y vinculadas con sus ceremonias religiosas locales; las muestras de esas artes se han incorporado al equipo decorativo de las clases medias y alta, aunque para ello tuvieron que hacer concesiones y "estilizarse". Tanto como la música, la cerámica e imaginería indígenas eran consideradas hasta hace unas tres décadas solamente, tan despreciables y de ningún valor como sus artífices, considerados por las clases dirigentes del país con el mismo criterio que *El Mercurio Peruano* de 1792. En 1964 el disco que batió el récord nacional de ventas fue un long play de un cantante mestizo -El Jilguero del Huascarán- de la zona densamente quechua de Huaraz.

Las clases sociales y los partidos políticos que les sirven de instrumentos, que se beneficiaron durante siglos con el antiguo orden, viven ahora en un estado de alarma, de agresividad y de complot contra la insurgencia de estos valores de la cultura y pueblo dominados y, sobre todo, de su alarmante difusión. Califican de "comunista" a todo aquel que las defiende, inclusive a quienes procuran la "incorporación" del indio a la cultura nacional, es decir, el proceso de *aculturación* a que me he referido. Esos grupos vinculados, también tradicionalmente, a los intereses de las gigantescas empresas industriales extranjeras de las cuales forman parte, intentan controlar el desarrollo del país regulándolo de tal manera que impida la industrialización y su independencia económica. Para este complejo de intereses, la emergencia de las clases étnica y socialmente inferiores representa un peligro, una doble amenaza: la pérdida de la dominación del país y la posibilidad de la consolidación de formas comunitarias oriundas de trabajo y de pautas de vida. Califican a estas pautas tradicionales de "comunistas". Pretenden sustituirlas por el impulso individualista de la iniciativa personal agresiva tendente al "engrandecimiento" de la familia mediante la acumulación de la riqueza; y tal poderío puede y debe adquirirse a costa de la explotación del trabajo ajeno, sin escrúpulos de conciencia de ninguna índole. Quien es capaz de sentir esos escrúpulos es un tonto, un infeliz que no merece otro destino que el de servir de instrumento de engrandecimiento del hombre de empresa, del hombre con iniciativa y energía. El "comunitario" es gregario, imbécil, retrógrado y despreciable.

Pero aun la Iglesia ha empezado a alzarse contra estos hombres que pretenden imponer la conservación del antiguo orden o su conversión en otro peor. Por tanto, también ha surgido una tendencia menos cruel y más atenta a la realidad inevitable del país, entre la alta clase dirigente de la política y la economía. No parece evidente que les sea grata la actitud de las llamadas "masas emergentes", pero intentan dirigirlas por métodos más "humanos" e inteligentes hacia su conversión rápida al modo de vida de la sociedad individualista. Frente a ellos están, más o menos solos, los dirigentes espontáneos de estas masas insurgentes con todo su bagaje étnico diferente; parece que tales dirigentes vacilan en lo racional, no en lo intuitivo. Oyen

la prédica de los partidos de la izquierda extrema que habla un lenguaje no muy accesible para los dirigentes y las masas tan repentinamente agitadas luego de siglos de quietud: agitadas y en movimiento dinámico insurgente; convertidas en la preocupación central de la política después de haber sido por siglos, la muelle cama sobre la cual durmieron los "señores" tranquilo sueño.

Juzgo, como novelista que participóen la niñez de la vida de indios y mestizos y que conoció después, bastante de cerca, los muy diferentes incentivos que impulsan la conducta de las otras clases a que nos hemos referido, juzgo y creo que en el Perú, las grandes masas insurgentes lograrán conservar muchas de sus viejas y pervivientes tradiciones: su música, sus danzas, la cooperación en el trabajo y la lucha, sin la cual no habrían podido elevarse a la altura en que se encuentran, aunque todavía habiten las zonas marginales de las ciudades: los cinturones de fuego de la resurrección y no únicamente de la miseria como ahora las denominan, desde el centro de estas ciudades, quienes no tienen ojos para ver lo profundo y perciben solamente la basura y el mal olor y, ni siquiera el hecho tan objetivo como una montaña, de cómo aun allí, las casas de estera y calamina se convierten rápidamente en residencias de ladrillo y cemento.

Creemos que la integración de las culturas criollas e india, que evolucionaron paralelamente, dominando la una a la otra, se ha iniciado por la insurgencia y el desarrollo de las virtualidades antes constreñidas de la triunfalmente perviviente cultura tradicional indígena mantenida por una vasta mayoría de la población del país. Tal integración no podrá ser condicionada ni orientada en la dirección que la minoría, todavía política y económicamente dominante, pretende darle. Creemos que el quechua alcanzará a ser el segundo idioma oficial del Perú y que se impondrá la ideología que sostiene que la marcha hacia adelante del ser humano no depende del enfrentamiento devorador del individualismo sino, por el contrario, de la fraternidad comunal que estimula la creación como un bien en sí mismo y para los demás, principio que hace del individuo una estrella cuya luz ilumina toda la sociedad y hace resplandecer y crecer hasta el infinito la potencia espiritual de cada ser humano; y este principio no lo aprendimos en las universidades sino durante la infancia, en la morada perseguida y al mismo tiempo feliz y amante de una comunidad de indios.

SIMBOLISMO Y POESIA DE DOS CANCIONES POPULARES QUECHUAS*

Del incendio

Esta canción del fuego es muy antigua. En las fiestas de los ayllus indios de Puquio, la cantan en coro grande. Es una canción de hombres; las mujeres no entran en el coro. Cantan con acompañamiento de flauta. Se reúnen en las esquinas, cien, doscientos hombres, y levantan la voz con fuerza. Tiene música de himno; y los indios lanzan la voz. Los muchachos no podíamos cantar este himno; nosotros también nos parábamos en las esquinas, para imitar a los indios grandes, pero no alcanzaba nuestra garganta para este canto; nos dábamos cuenta que no podíamos. Y en la voz de la mujer también, esta canción del fuego pierde su vida; parece otro canto. Sólo los indios de los ayllus saben. Cuando comienza la flauta, y ellos levantan la voz, parece que oyéramos que nos llaman desde lejos, con voz desesperada:

Ork' opi ischu kañask' ay,
k' asapi ischu kañask' ay
¡jinallarak' chus raurachkan!
¡jinallarak' chus rupachkan!

Jinalla raurariptink' a
jinalla rupariptink' a
¡warma wek' echaykiwan
challaykuy!
¡warma wek' echaykiwan
tasnuykuy!

He prendido fuego en la cumbre,
he incendiado el ischu en la cima de las montañas.

¡Anda, pues!
Apaga el fuego con tus lágrimas,
llora sobre el ischu ardiendo.

Corre y mira la cima de la montaña:
si ves fuego, si arde todavía el ischu
corre a llorar sobre el incendio.
¡Apaga el fuego con tus lágrimas!

El ischu es la paja que crece en las cumbres. El ischu seco es de color oro, el ischu tierno es verde claro. Toda la puna está cubierta de ischu. En las pampas grandes el ischu es chiquito y duro, pero dulce para el ganado; allí pastan miles de ovejas, de llamas y de pacos; en las laderas es más arbusto y todavía es buen pasto; pero cerca de las cumbres y de las hondonadas altas, el ischu es grande y duro, allí silba el viento; allí hace su nido el puku-puku, el pájaro triste de la puna, que tanto llora en las noches, y que tanto ha inspirado e inspira todavía a los indios y a los mestizos.

Cuando el ischu de las cumbres se quema, el fuego avanza, como el viento, como el agua; las llamas no son altas, pero corren, lamiendo, bajan a las gargantas, vuelven a subir a las lomadas; van, como volando al ras del suelo, leguas de leguas, sin descanso.

El incendio de ischu es en esta canción símbolo de culpa. "Anda a apagar con tus lágrimas el fuego", "Corre a llorar sobre el incendio". El ruego es al warma, al niño de lágrimas inocentes, a la criatura de corazón puro. Parece que se hubiera cometido un delito horrendo, y ruegan a todos los niños que lloren para expiar la culpa de los hombres: "¡Llora sobre el ischu ardiendo!" Por eso los muchachos del ayllu, y las mujeres, no podíamos cantar este himno.

De la queja al Sol y a la Luna

Esta es una canción nueva. Quizá de la Colonia, o más reciente. Es del tiempo en que el pueblo Kechwa no es ya dueño de la tierra.

Con charango se canta, y despacio. En los ayllus cantan sentados, en el corredor de las casas: frente al corredor está el molle frondoso; y si es en las chukllas de las punas, frente a la puerta están los cerros con nieve, la pampa o las lagunas con sus totorales oscuros. Cantan despacio; no hay necesidad del trago, ni de chicha; basta con un poquito de coca en la piska. Hombres y mujeres cantan; uno de los mak'tas rasga el charango. Pero no es indispensable el acompañamiento. Otras veces se sientan cerca del fogón y cantan solos. Otras veces se acompañan con la quena; pero tocan la quena en el tono grave, en el más grueso y lento.

Siempre de noche. Cuando oía este canto en el día, cerraba los ojos y me parecía mirar las estrellas temblando en el cielo. Pero es muy raro oír este canto durante el día.

Intillay, killallay
maychallantam, llok' simunki,
chaychallantam ripukusak'
maychallantam kutipusak'.

Intillay, killallay
maypi kanaykikamatak',
kay tutapi wak'achkani,
kay tutayaypi suyachkaiki.

Intillay, killallay
maychallantam llok' simunki,
chaychallantam ripukusak'
maychallantam chinkaykusak'.

El Sol sale tras de la montaña,
La Luna empieza a brillar tras de la montaña,
yo sé por qué sitio de la montaña sale el Sol,
yo recuerdo por dónde alumbra primero, la Luna.

Estoy esperando, oscura es la noche.
¿Dónde estás mientras te espero?
¿Dónde estás mi Sol, mi Luna?
¿Dónde estás mientras yo lloro
en esta oscuridad, en esta noche?

Yo sé por qué sitio de la montaña sale el Sol,
sé por qué sitio del horizonte sale la Luna;
por ahí, por donde sale el Sol,
me he de perder, tras de la montaña;
por el abra donde aparece la Luna
he de huir, tras de la montaña. (1)

El Sol cae tras de las montañas. Cuando las nubes de aguacero llenan el cielo, cuando la lluvia se precipite entre truenos y relámpagos, cuando oscurecen las quebradas y el agua de la lluvia suena en la falda de las montañas, el Sol siempre está avanzando, lejos, por dentro de la tempestad. Así es también la Luna.

El Sol y la Luna están presentes. ¿Y por qué lloran entonces? ¿Por qué sufren? ¿Por qué esperan? Y todo está como la oscuridad, como la noche:

¿Dónde estás mi Sol, mi Luna?
¿Dónde estás mientras yo lloro?

(1) La versión española de los cantos es del autor de este trabajo.

Estoy esperando, en esta oscuridad, en esta noche...
Hace ya cuatrocientos años que estoy esperando.

Mientras el padre Sol y la madre Luna se levantan, siempre radiantes, desde el filo de la montaña.
Yo también me he de volver, por el abra donde aparece la Luna.

Este canto es la queja de un pueblo a su Dios, a su Dios Sol, tan benéfico y misericordioso, en otros tiempos. Ahora al Sol ya no le queda más que su gran luz y su calor, en tanto que su pueblo llora en la miseria y la persecución. A los maizales de las quebradas, y al fruto de todas las chacras, los cosechan gente extraña, poderosa y enemiga.

En la puna y en los pueblos, en las laderas y en las hondonadas, cantan los indios:

¿Dónde estás mi Sol, mi Luna?
¿Dónde estás mientras yo lloro
en esta oscuridad, en esta noche?

Es la queja, el reproche, el resentimiento. Cantan en la noche. Durante todo el día ha brillado el Sol, ha estado en el alto, mirando tranquilo, alumbrando y calentando la tierra, para el bien y la alegría de los extraños.

Sin embargo, esta canción no es violenta como la del incendio. No es sólo canto de hombres. Con este wayno se queja, cantando, todo el pueblo kechwa del lado de Ayacucho.

* 23 de octubre y 27 de noviembre de 1938.

ENTRE EL KECHWA Y EL CASTELLANO
LA ANGUSTIA DEL MESTIZO*

Vallejo marca el comienzo de la diferenciación de la poesía de la costa y de la sierra en el Perú. Porque en Vallejo empieza la etapa tremenda en que el hombre del Ande siente el conflicto entre su mundo interior y el castellano como su idioma. El cambio violento que hay entre *Los Heraldos negros* y *Trilce* es principalmente la expresión de ese problema. Ya José Bergamín lo dijo; observó que el estilo oscuro de *Trilce* es consecuencia de la lucha entre el alma del poeta y el idioma. Aunque Bergamín no conoce la causa íntima de este conflicto. Nosotros lo sabemos. Y este conflicto explica, además, el retraso de nuestra poesía de tema y de inspiración mestiza.

El Kechwa es la expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. Con el Kechwa se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia.

Pero vino otra gente con otro idioma, otro idioma expresión de otra raza y de otro paisaje. Con ese idioma hicieron, tanto tiempo, mala literatura, los hombres nacidos en este lado del Perú. La armonía entre el hombre de la costa y este idioma se logra en un proceso de cuatro siglos. Y se logra pronto, porque el yunga era de menor resistencia cultural que el kechwa; porque el paisaje de la costa es de menos influencia sobre el hombre que este mundo del Ande y sus hombres son más independientes de la tierra; y porque el empuje del español y de Occidente fue más violento y continuo en la costa. Al cabo de cuatro siglos, Eguren y Westphalen hablan el castellano, como el francés su francés y el hispano su español.

En nosotros, la gente del Ande, hace pocos años ha empezado el conflicto del idioma, como real y expreso en nuestra literatura; desde Vallejo, hasta el último poeta del Ande. El mismo conflicto que sintiera, aunque en forma más ruda, Guamán Poma de Ayala. Si hablamos en castellano puro, no decimos ni del paisaje ni de nuestro mundo interior; porque el mestizo no ha logrado todavía dominar el

castellano como su idioma y el kechwa es aún su medio legítimo de expresión. Pero si escribimos en kechwa hacemos literatura estrecha y condenada al olvido.

Y permítanme aquí que me refiera a mi propio problema que es, seguramente, un ejemplo típico. Cuando empecé a escribir, relatando la vida de mi pueblo, sentí en forma angustiante que el castellano no me servía bien. No me servía ni para hablar del cielo y de la lluvia de mi tierra, ni mucho menos para hablar de la ternura que sentíamos por el agua de nuestras acequias, por los árboles de nuestras quebradas, ni menos aún para decir con toda la exigencia del alma de nuestros odios y nuestros amores de hombre. Porque habiéndose producido en mi interior la victoria de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha lo decían fuerte y hondo en kechwa. Y de ahí ese estilo de *Agua*, del que un cronista decía en voz baja y con cierto menosprecio, que no era ni kechwa ni castellano, sino una mistura. Es cierto, pero sólo así, con ese idioma, he hecho saber bien a otros pueblos, del alma de mi pueblo y de mi tierra. Mistura también y mucho más, es el estilo de Guamán Poma de Ayala; pero si alguien quiere conocer el genio y la vida del pueblo indio de la Colonia, tiene que recurrir a él.

Esa mistura tiene un signo. El hombre del Ande no ha logrado el equilibrio entre su necesidad de expresión integral y el castellano como su idioma obligado. Y hay ahora, un ansia, una especie de desesperación en el mestizo por dominar este idioma.

De la mala y advenediza literatura en castellano que hasta hace poco se ha hecho en la sierra no se puede deducir en forma concluyente que el castellano no es idioma apropiado para la expresión del mestizo. Hasta los primeros años de este siglo hicieron literatura aquí sólo gente desarraigada de nuestro suelo, gentes que no sentían nuestro paisaje y que vivían en un tremendo aislamiento de las inquietudes y del alma de nuestro pueblo. Y de ahí la pobreza y la intrascendencia de esa literatura.

Pero hoy que el hombre auténtico de esta tierra siente la necesidad de expresarse y de expresarse en un idioma que ha hablado poco, se ha visto ante esta angustiante realidad: el castellano aprendido a viva fuerza, escuela, colegio o universidad no le sirve bien para decir en forma plena y profunda su alma o el paisaje del mundo donde creció. Y el kechwa, que es todavía su idioma genuino, con el que habla en la medida de sus inquietudes y con el que describe su pueblo y su tierra hasta colmar su más honda necesidad de expresión, es idioma sin prestancia y sin valor universal.

De aquí nace el ansia actual del mestizo por dominar el castellano. Pero cuando lo haya logrado, cuando pueda hablar y hacer literatura en castellano con la absoluta propiedad con que ahora se expresa en kechwa, ese castellano ya no será el castellano de hoy, de una insignificante y apenas cuantitativa influencia kechwa, sino que habrá en él mucho del genio y quizá de la íntima sintaxis kechwa. Porque el kechwa, expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz, vive en el mestizo como parte misma, y esencial, de su ser y de su genio.

Esta ansia de dominar el castellano llevará al mestizo hasta la posesión entera del idioma. Y su reacción sobre el castellano ha de ser porque nunca cesará de adaptar

el castellano a su profunda necesidad de expresarse en forma absoluta, es decir, de traducir hasta la última exigencia de su alma, en la que lo indio es mando y raíz.

¿Y por qué recién brota en la literatura, por qué recién se ve en sus frutos este tropezarse del mestizo con el castellano como su idioma?

En casi todo el período republicano se mantuvo al mestizo en la misma condición de inferioridad y de silencio que tuvo durante la Colonia. Es por esta causa que ni en la literatura de la Colonia ni en la de los primeros tiempos de la república se encuentra ninguna obra de verdadero valor como expresión del pueblo andino y del paisaje en que vive. Ya me referí a esta cuestión en otra parte de mi artículo. Pero los mestizos siguieron aumentando en número y en cultura, y llegaron a ser el pueblo, mayoría en el Ande del Perú como ciudadanos y como espíritu. Y no pudo dominar Occidente a este mestizo porque su profunda entraña india lo defendió. Y siguió pugnando por crearse una propia personalidad cultural.

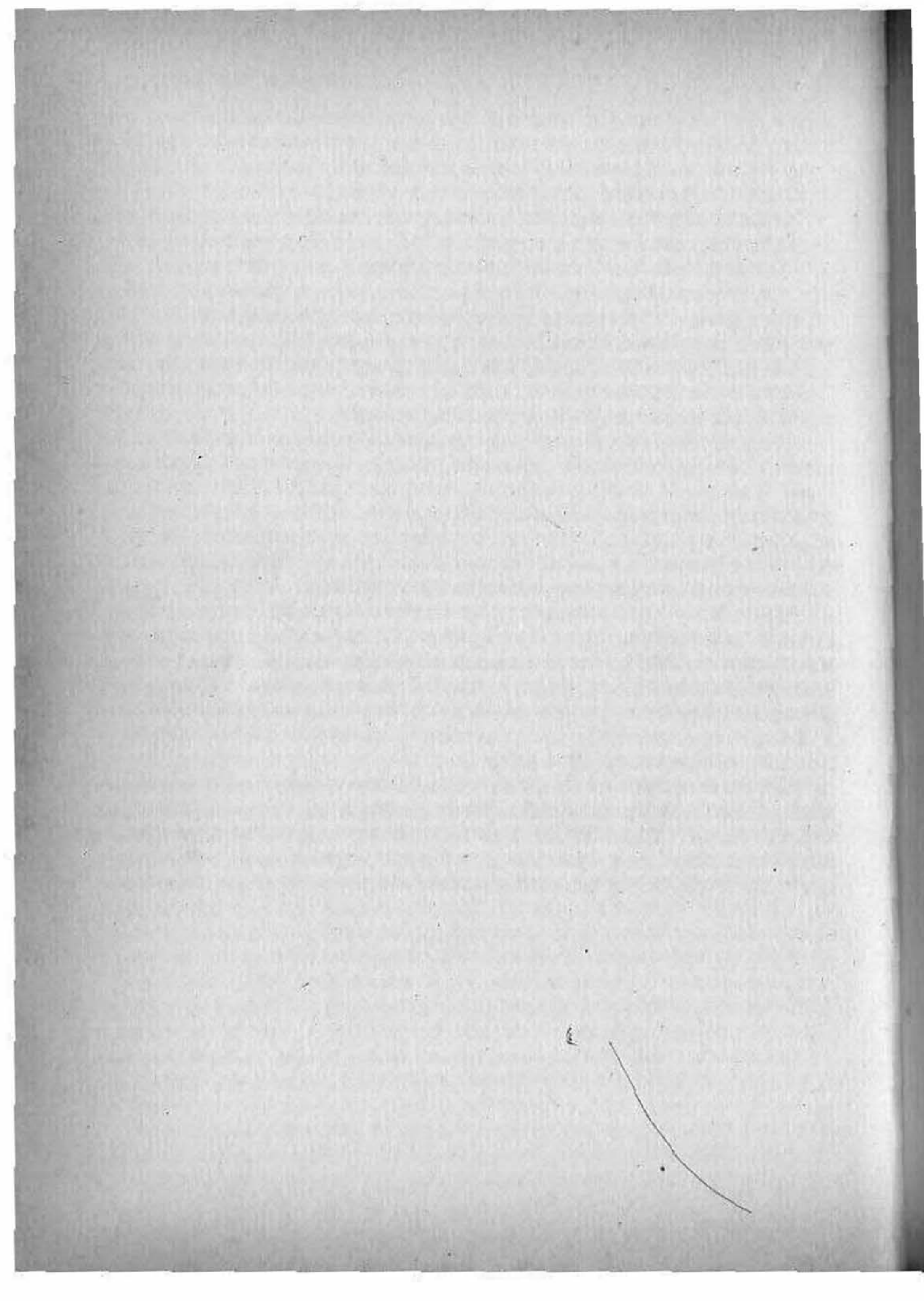
Al mismo tiempo que el mestizo conquistaba el dominio espiritual del pueblo andino, se definía en su alma la lucha entre lo indio y lo español, que empezó con el primer mestizo. Lo indio es ya dominio en la psicología del mestizo peruano; ha ganado la contienda porque le ayudaron todo este mundo del Ande: la tierra, el aire, la luz, este gran pueblo indio que es aún el sesenta por ciento del ambiente humano del Perú. Y por eso, porque en el espíritu del mestizo es ya más lo indio que lo español, el castellano puro no puede ser su idioma legítimo.

Esta realidad social y humana que he descrito no podía dejar de tener su expresión en la literatura. Dominio como número y como espíritu, la literatura que se hace en el Ande del Perú es literatura mestiza. Y en toda esa literatura se siente la angustia del mestizo, su ansia por un medio legítimo de expresión. Y esa ansia, esa angustia tiene la culpa de que casi toda esta literatura sea aún de escaso valor. Y la obra de algún mérito que aquí se ha escrito es de aquéllos que han hablado en castellano influenciado ya por el kechwa.

Estamos asistiendo aquí a la agonía del castellano como espíritu y como idioma puro e intocado. Lo observo y lo siento todos los días en mi clase de castellano del Colegio "Mateo Pumaccahua" de Canchis. Mis alumnos mestizos en cuya alma lo indio es dominio, fuerzan el castellano, y en la morfología íntima de ese castellano que hablan y escriben, en su sintaxis destrozada, reconozco el genio del kechwa.

---

* 24 de setiembre de 1939 (Publicado también en *Huamanga*, Año V, Nº 28, 31 de diciembre 1939, pp. 28-31).



LOS DOCE MESES*

Un capítulo de Guamán Poma de Ayala
Versión de las frases kechwas e interpretación del estilo.

En 1908, el Doctor Pietschman, director de la Biblioteca de Gottingen, descubrió en la Real Biblioteca de Copenhague un manuscrito titulado *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, cuyo autor era don Felipe Guamán Poma de Ayala. La *Nueva Crónica* contenía el relato de toda la vida del pueblo indio, desde el "Tutay Pacha", el mundo oscuro, y el "Purun Runa", el hombre primitivo, hasta la de los tiempos en que el autor escribió la crónica, siglo XVI. En la primera parte el autor se esfuerza por conciliar la teoría india sobre el origen del hombre, con la bíblica; en la segunda, escribe la historia del Imperio Incaico; la última es el relato de la vida del indio y de los pobres -españoles y negros- y es la acusación más terrible contra la administración colonial y el clero. Pero el mayor mérito de la obra está en los dibujos a pluma con que el autor la ha ilustrado. Los dibujos, como la crónica, describen la vida del pueblo indio, desde el "Tutay Pacha" hasta el siglo XVI. Estos dibujos son de un valor inestimable para toda clase de estudios acerca de los períodos preincaico, incaico y colonial del Perú, Bolivia y Ecuador. Allí están descritos los vestidos de los nobles y del pueblo; los bailes, las costumbres, los trabajos agrícolas y domésticos; los castigos que imponía la justicia incaica y todos los sufrimientos del pueblo indio de la Colonia. Con estos dibujos puede evocarse en toda su fisonomía la vida de los tres países mencionados, durante los períodos a los cuales se refiere la *Nueva Crónica*.

En 1935, el Instituto de Etnología de París, con los auspicios de la Sorbona y por inspiración de Paul Rivet, hizo una edición facsimilar de esta crónica, con más de mil páginas y 200 dibujos. La *Nueva Crónica* ha venido a rectificar y completar la obra de todos los cronistas anteriores, especialmente a la de Garcilaso.

¿Quién fue don Felipe Guamán Poma de Ayala? El cuenta algo de su vida en su crónica. Nació en Huánuco y fue después cacique de Chipao, provincia de Lucanas,

Ayacucho. Conmovido e indignado a causa de los sufrimientos del pueblo indio, resolvió aprender a escribir para reclamar ante el rey. Viajó a Lima a pie y se hizo criado de un noble. Solo y mientras cumplía sus obligaciones de su humilde trabajo aprendió a escribir. No se sabe si en diez o en más años logró su propósito; entonces volvió a su pueblo. Pero en Chipao, los españoles ya se habían repartido los hijos y las tierras del cacique. Perseguido y en la más absoluta pobreza, Guamán Poma volvió a Lima; y allí escribió su crónica.

Pero él había aprendido el alfabeto castellano y no el idioma. No sabía expresarse en español; y en mil páginas que escribió se siente la tremenda lucha de este indio con el idioma en que se ve obligado a expresarse. En muchas páginas no encuentra la palabra necesaria y entonces se decide a hablar en kechwa; de ahí el gran desorden de su estilo y de sus informaciones. Pero como todo lo que debía contar y reclamar era de una exigencia profunda y violenta, el cacique toma la pluma y en dibujos completa sus relatos y logra la expresión íntegra de su espíritu. A través de ese estilo, de ese lenguaje y de esos dibujos, se siente y se conoce en toda su integridad la vida del pueblo del Imperio y de la Colonia.

No se sabe cómo esta obra llegó a la Real Biblioteca de Copenhague. Algunos creen que el rey Felipe III la leyó, lo cual es exagerado suponer; otros creen que fue vendida, o cayó en manos de piratas holandeses; lo cierto es que no hay ninguna explicación comprobada acerca de cómo el manuscrito llegó a Copenhague, circunstancia que es realmente fantástica.

Se cree, y es lo más probable, que Felipe Guamán Poma murió mendigando en las calles de Lima. He aquí un capítulo de su "Crónica", sobre los Doce Meses:

Camayquilla -Enero

Comienzan las lluvias. Se forman torrentes en los cerros. Llueve de día y de noche.

Llaman los indios a este mes: sura, masua, olluco, trigo, jallmay mita. Jallmay es ensanchar el surco con la tierra húmeda.

El tullu micuj come el tallo del maíz y de la papa tierna.

Hay que ojear el maíz y las papas contra las perdices, el venado y los zorrillos.

No dejan de la mano sus chacras todos los indios de la cordillera, porque este tiempo es la fuerza de los pájaros ladrones. Y aún en los llanos procuran vigilar sus viñas y otros frutos.

Es el tiempo de los camarones en los ríos del llano y de pescados en el mar.

La gente hila y teje sus vestidos.

La verdura está muy tierna todavía; los niños no han de comer el huiro del maíz porque está verde y hace daño.

Hay mortandad en todas partes; este mes hay pestes, humedad, mal de corazón y melancolía.

En los llanos, con la entrada de las aguas aumentan las enfermedades y las fiebres. Los serranos que bajan al llano se han de cuidar de la terciana.

Este mes hay escasez de comida en todo el reino.

Se termina de sembrar el maíz, el trigo y las papas de temporal.

Hay falta de leña, por el contrario abunda la yerba y la paja verde. Sólo hay ganado flaco. Falta sal y coca en todas partes.

Las recuas no pueden andar por los muchos fangos y humedad. Las vacas madres se enferman y mueren.

Paucarhuaray - Febrero

Es la gran fuerza del agua y de la nieve que llueve del cielo. Con su furia Dios manda las aguas y los torrentes. Los ríos no se pueden vadear, arrastran los montes. Entrar a los ríos sería tentar a Dios, o quererse ahogar.

Y así este mes hay que estar quedos. Los caminantes han de descansar; hacer minga de hilar, trabajar la tierra. Las bestias de carga engordan mientras dura la furia de los ríos.

Los maizales ya tienen choclo. Hay que cuidar las chacras contra los pájaros, los zorrillos y los venados.

Chacmacuy quilla llaman a este mes los indios. Porque chacmay es abrir la tierra virgen. Y en este mes se labra la tierra nueva en todo el reino; para sembrar ogaño, papas, maíz y trigo; beneficiando a las comunidades, a la iglesia y a los pobres indios.

En este mes se limpian los caminos porque la tierra es blanda. Se abren acequias, pozos y manantiales. Se junta piedras para hacer casas nuevas y cercos. Se hacen andenes y se arreglan los derrumbes.

Se siembra mucha verdura. En los llanos y quebradas se plantan árboles frutales; se planta viña.

Ya se pueden comer las verduras porque han madurado.

De los llanos se carga fruta a la sierra.

Pero se teme todavía las enfermedades y pestes. La gente procura estar en sus casas. No salen a viajes, por temor a las aguas y a los rayos. Este mes en los llanos menudean los temblores y sacuden la tierra.

Pachapucuy quilla - Marzo

Este mes andan llenos los ríos y engañan a los hombres. Parecen tranquilos, pero la correntada va por dentro. Y así se ahogan muchos españoles e indios este mes.

Todo el día los pájaros y los loritos atacan las sementeras. Y los zorrillos y perros, los indios y negros ladrones chuklusuas, entran a robar choclos en las noches. Por eso, los dueños pasan día y noche cuidando sus chacras.

Se hace chacmay en la tierra virgen; abriendo la tierra blanda, para sembrar ogaño.

En los llanos, este mes es la furia de sembrar maíz, pallares y garbanzos. Con las aguas que han bajado de la sierra está regado el campo.

Este mes comienzan a aumentar los ganados, carneros del monte, guanacos, vicuñas.

Ya están maduras todas las sementeras. Hay comida en todo el reino para pobres y ricos.

Y así este mes el Inca nombraba un Arihua Pariapachacas, juez en cada pueblo para mandar la guarda de los granos. Y que tuviesen para todo el año, porque unos comen de prisa y temprano mueren de hambre. Por eso llaman a este mes: Chaupipucuy Quilla.

Es el tiempo de los pescados, cama michi, calampi y concha, caracoles, choros.

Y así hay contento en todo el reino, en la casa de los pobres y de los ricos.

Incaraymica - Abril

Hasta los viejos enfermos se levantan y andan sanos. Los hombres y las mujeres están alegres con el buen tiempo y el mucho alimento.

Convaleceel ganado,engordan las aves y los peces. Hay abundancia de pan para la gente, vino y carne barata.

Este mes hay que cuidar las sementeras contra los hombres ladrones llamados sarasuas, pues todos los granos están maduros. Y hay que vigilar a los caballos, carneros, ovejas, puercos y cabras que no atropellen las sementeras; y que estén lejos.

En los llanos es el mes de vendimiar y poner las pasas en petacas y el higo seco.

Es la fuerza del vino mosto. Los yungas y los indios serranos que bajan al llano toman el vino mosto, y da fiebre por eso; y hay mucha mortandad de indios y yungas.

Y así es justo que se encierre el vino huñapu mosto en una bodega. Y que se venda a buen precio. Que no se dé ninguna botija a los indios y yungas. Para que Dios sea servido, y su majestad con el aumento de sus criaturas, los indios.

Aymorayquilla -Jatuncusqui - Mayo

Los caminos están abiertos; los ríos tranquilos. No hay peligro para los caminantes.

A este mes se le llama Arcuy Sara Tipy. Porque es el tiempo de cosechar maíz; y hay que escoger el chusu sara, maíz ordinario; el allin sara, maíz grande y el michi sara, para semilla. Y guardar cada maíz en su bodega.

Los caminos están buenos y comienza el viaje de los arrieros. Los trajinadores de vinos, coca, sal, harina, pan y ropa pueden caminar sin peligro. Y todos los prados que hay en todos los sitios verdean con buen pasto para las bestias.

Este mes se teje ropa para las comunidades.

Las verduras se hacen secar para guardar en las trojas, porque es buena comida en tiempo de escasez.

Y en todos los pueblos hay abundancia. Es buen tiempo para los indios de las minas; en el camino no les falta qué comer a ellos y a sus bestias.

Se paga adelanto de comida y jornal a todos los pastores que cuidan los ganados, que estén gordos para la Pascua Florida y llevarlos a negociar en las villas y en los pueblos.

Los niños y las niñas que nacen este mes son venturosos, pues naciendo en la abundancia de la tierra serán felices en el mundo.

Huacaycusqui quilla -Junio

Allay es la cosecha de los frutos que hay que sacar de dentro de la tierra. Este mes se llama papa, olluco, masua allay quilla, porque es el tiempo de cosechar estos frutos y entrojarlos en las piruas.

Se siembra la chaucha papa, la papa temprana que alcanza a madurar en el tiempo de la sequía.

En todo el reino es tiempo de segar el trigo.

De derribar los árboles para hacer tablas y madera y techar las iglesias, casas públicas y la vivienda de los pobres indios.

Limpiar los caminos reales para el buen viaje de los corregidores y caciques principales que van a los pueblos, villas y aldeas para visitarlos y ver la cristiandad que tienen.

Y estos trabajos hacen los indios por mandado de los alcaldes y regidores. Y castigan en todo el reino a los que no obedecen.

Y así, este mes es de muchos trabajos.

Chacracunacuy quilla - Julio

Mes de recoger todos los frutos secos, frutas, verduras y yuyos. Y llenar trojas de los indios pobres, de los caciques principales y de las comunidades.

Los alimentos y granos de toda clase son baratos por ser tiempo de cosecha. Hay que comprar mucho y guardar para los meses de sequía.

Criar gallinas ponedoras y muchos pollos, engordar puercos y sacar manteca en cantidad; porque habiendo alimentos para todos los animales se han de aprovechar de la abundancia de la tierra.

Es el tiempo de llevar estiércol a las chacras de sembrío para ayudar a la tierra y que no se cansase. Sembrar michca sara y chaucha, papa, maíz y papa temprana.

Y limpiar los caminos reales, los vados de los ríos, y componer los puentes.

Este mes, los cristianos han de dar limosna a los mendigos, a los viejos, a los tullidos, a los ciegos, a los huérfanos y a las viudas que tienen muchos hijos, a los cojos y a los mancos. A todos los religiosos, siervos de Jesucristo, a los ermitaños y a las monjas.

Y dar ayuda a los pobres indios, también a los pobres españoles que no son encomenderos, ni corregidores, ni son grandes, más bien pobres que necesitan.

Chacrayapuy quilla -Agosto

Yapuy es arar. Este mes se aran las tierras de sembrar maíz y trigo.

Se siembra el maíz y el trigo temprano, porque la siembra grande empieza sólo en el mes de julio de Santiago.

En el Cuzco llega adelantado el mes de Santiago. El reloj y ruedo que ven los antiguos yerra en un mes, una semana, un día.

Y así, quiere Dios que entre el maíz en su tiempo verdadero, para echar buen fruto y abundante.

Coyaraymi quilla -Septiembre

Llega el viento de los llanos y de la mar.

Este mes es la siembra del maíz, por rigor, en todas partes. Y sembrado hay que vigilar la tierra, porque las perdices y los zorrillos escarban la semilla.

Se trilla en todas partes el trigo y la cebada, porque hay mucho viento. En las noches, el viento que llega de la mar.

Es el tiempo para la doma de potros y bestias cerriles.

Y andan en todo el reino las recuas, los arrieros y mercachifles, haciendo negocio.

Con el viento que sube de los llanos, empiezan las pestes y enfermedades; reumas, gotas, mal de corazón y melancolía, que trae el aire desde la mar.

Los alimentos comienzan a acabarse en todo el reino. Los yuyos secos que se han guardado y otras frutas secas.

Aparecen ya la papa y el maíz temprano. Los que sembraron michca sara y chaucha papa no pasan hambre y escasez.

Y así, todas las justicias y padres de doctrina que han de ver esta crónica que mande a la gente del reino que siembren la papa y el maíz temprano para que no haya hambre. Y todos coman, los padres y los hijos, el grande y el chico.

Omaraymi quilla -Octubre

Tiempo de cuidar y ojear las tierras con sembrío de trigo y maíz, porque los pájaros y perdices escarban la semilla desde la madrugada hasta anocheciendo, y en las noches los zorrillos. Por eso andan con las hondas, los indios, ojeando las chacras.

Porque si lo dejan y pierde la semilla, ya no hay remedio, y es calamidad muy grande.

En este mes se esquilan las ovejas de Castilla y las de estas tierras. Se curan las ovejas enfermas. Se tejen sogas y frazadas y ponchos. Y esteras de paja para techar las casas.

Se limpian las calles y plazas en faena, se pintan las paredes y fachadas de las casas públicas y de los vecinos.

Hay buena carne, buen maíz y buena chicha de jora para tomar en las fiestas. Pero comienza el hambre para los que son pobres y para los que han vivido ociosos en tiempo de la abundancia.

Y este mes del comienzo del hambre y enfermedades, cada uno tenga gran limpieza y el rico ayude al pobre.

Que los indios coman en las plazas, y si llueve, en los cabildos, y que levanten su galpón para las fiestas, y que allí se junten y hagan su alegría, y que no se entrometa ni el cura, ni el corregidor en las fiestas del pobre, ya sea indio, o negro, o español pobre. Que todos los hijos de Dios tenemos días para hacer la alegría.

Aymoray quilla -Noviembre

Es el tiempo de pacha rupay, la tierra ardida. Porque hay gran falta de agua de lluvias y de la brota en la tierra.

El sol seca los campos y los manantiales. Y todo arde, las piedras y los cerros y las quebradas.

En este tiempo los incas mandaban hacer procesiones y penitencias en todo el reino pidiendo agua al cielo. En los pueblos llamaban al cielo con grandes lloros y gritos.

El inca nombraba un juez de las aguas en los pueblos. Este repartía a los señores y a los pobres sin que falte ninguno. Y así a todos alcanzaba.

Y en estos tiempos deben tener cuidado de repartir agua a los pobres y ricos igualmente; porque ahora el rico suele quitar al pobre su riego. Y así hay hombres en todo el reino.

En este mes los caminantes han de apurarse en llegar antes de que venga el tiempo de las aguas. Los arrieros y traficantes de harina, sal, ropa, ají y otros negocios han de apurar.

Los indios cargarán leña para ellos y sus caciques y sus principales, porque en tiempo de las aguas todo es verde y húmedo.

Los que no han sembrado se apurarán porque las aguas deben llegar cuando las sementeras ya tienen maíz. Es el tiempo de sembrar las verduras, plantas, frutos, porque las lluvias hacen crecer bien todas las plantas.

Capacraymi inti quilla -Diciembre

En este tiempo hay muchas tierras de temporal en todo el reino. Es de rigor sembrarlas porque más tarde las aguas del cielo no dejan, y malogran y pudren las semillas.

Los serranos no pueden bajar a los llanos, ni los yungas subir a las cordilleras porque enferman y mueren sin remedio.

En la sierra el mal de corazón, reuma, gota, mal de riñones y otras enfermedades que cría la tierra.

En los llanos fiebre de terciana, cuartana, calores y otros males, porque aparecen los frutos, duraznos, paltas, lucmas y melones.

Por eso los caminantes y arrieros, los indios cargadores de las minas deben llegar antes. Y porque andando en el tiempo de las aguas se pierden y lloran; mal jornal, mal paso, triste, sin candela en las noches.

Y el huido ladrón, pobre, tiene que andar en estos meses, en el agua y en los cerros, llorando. Así también los indios de las minas se pierden y mueren en la fuerza de los ríos y de las aguas...

---

* 17 de diciembre de 1939.

LOS REZADORES *

El 2 de noviembre por la mañana, los indios de todos los distritos se trasladan a la iglesia. La iglesia de este pueblo tiene dos atrios: frente a la puerta grande y frente a la puerta lateral, donde todos los días se reúnen para rezar, los viejos y los mendigos del pueblo y de las parcialidades.

Los dos atrios se llenan. En el de la puerta grande hay un arbolito, las ramas se mecen con el movimiento de los indios. Los viejos y los mendigos se arrinconan junto a las paredes del atrio lateral.

Todos rezan, casi gritando. Desde lejos, de dos cuadras, se oyen los rezos, como si el pueblo estuviera pidiendo auxilio. En los rincones, los viejos y los mendigos lloran, encomendándose en kechwa. Los vecinos del pueblo pasan frente a las puertas de la iglesia y ni siquiera miran los atrios, siguen andando, como si no oyeran los gritos de la indiada.

El cura sale a la puerta del templo y los indios se revuelven mostrando dos o tres botellas en las manos; el cura da su bendición y vuelve a entrar al templo. Llevando sus botellas de agua bendita, los indios salen a la calle y se dirigen al panteón. Los cojos, los ciegos y los tullidos van detrás, siguiendo a los otros; en todas las calles rezan; a veces se sientan en alguna vereda, echan un poco de agua bendita al suelo, juntan las manos y rezan llorando.

El cementerio está junto al pueblo. La última calle del pueblo va en subida y llega al atrio del panteón, que es una plaza de tierra, separada de los trigales por cercos de piedra.

En toda esta calle y en el atrio, los indios levantan sus altares. Sobre una mesa bajita tienden un manto negro que llega hasta el suelo. Sobre la mesa ponen una cruz; a uno y otro lado de la cruz, un toro de barro, y al pie de la cruz, carneros, palomas, llamas y caballos de pan. En el suelo, todavía sobre el manto las mejores mazorcas del maíz que cosecharon ese año, el mejor trigo, cebollas, ají, coca, y todos los alimentos del pueblo indio. Este altar es dedicado al difunto. Un poco lejos del altar una mak'ma de chicha y ollas con los potajes que prefería el difunto.

Los deudos más pobres hacen su altar en el suelo, y ni tienen manto negro esos altares. Sobre un poncho que tienden en la tierra ponen una cruz, y las ofrendas. Algunos se olvidan de la cruz, levantan un pequeño montículo de piedras, lo cubren con un poncho negro, y adornan su altar con toros de barro, porque los toros no faltan nunca en estos altares y colocan las ofrendas junto a los toros. La chicha y las ollas de comida tampoco faltan.

Según los indios, el difunto que aún no tiene tres años de sepultado, baja del cielo o viene del purgatorio; llega a la tierra a la medianoche, entra a su casa. A esa hora, a la medianoche, las campanitas de los pueblos doblan; y toda la gente se arrodilla y reza, junto a la mesa o al poyo donde han tendido las ropas del muerto. En algunos pueblos, sobre la mesa o en el poyo, sirven la comida que más prefería el difunto, y en platos nuevos. Creen que el muerto ha llegado cansado y tiene hambre y sed.

En los altares que levantan frente al cementerio, también creen que el alma del muerto está descansando ese día. Del cielo bajan las almas, recordando a sus deudos; ni el infierno, ni el purgatorio arde ese día; las almas condenadas suben a la tierra, reposan en los altares y reciben las ofrendas de sus deudos.

Todo el pueblo va al panteón ese día, pero los indios se quedan en el atrio y en la calle donde han levantado sus altares. Allí van los rezadores. De las punas, de las estancias, de los caseríos llegan los rezadores. Son viejos, cojos, mancos y toda clase de lisiados; éstos son los preferidos, los verdaderos rezadores. Pero hay otros: ex sacristanes, indios que han sido sirvientes de curas y conventos, muchachos de escuela y hasta algunos mestizos. En el atrio del templo hacen bendecir el agua que llevan en botellas, y después se trasladan al cementerio.

Los rezadores se acercan a los altares y se ofrecen. Muchos de ellos llevan libros. Son libros de toda clase, y hasta simples cuadernos en blanco y ninguno de los rezadores sabe leer. El rezador se arrodilla o se para frente al altar, y según el convenio, canta u ora simplemente. Oyendo a los curas han aprendido el tono de los responsos y lo repiten exactamente, pero no es más que el tono, porque la mezcla de latín, kechwa y castellano que hablan no tiene sentido. Sólo algunos rezadores que bajan de la puna rezan en kechwa: "Dios que moras en el alto del cielo, aquí está tu criatura, aquí está, arrepentido, llorando; triste está, esperando tu consuelo. Llévale, pues, a tu cielo. ¡Pobrecito!, está llorando sin descanso". La voz de estos rezadores es como si la misericordia la pidieran para ellos; van a otro altar, y empiezan el rezo con el mismo fervor, y parece que ya nada faltara para que empezaran el llanto. Y así, todo el día, de altar en altar. A los rezadores les pagan en maíz, en papas, cebada, panes, ollucos; cada rezador carga el producto de sus pagas, y al atardecer, algunos ya no pueden ni caminar con el peso de sus ganancias.

Los ciegos, los viejos y tullidos se sientan en cualquier sitio, entre el tumulto, y allí van a buscarlos los deudos. Rezan y cantan con voz monótona, triste, pero sin fervor. Sin embargo, ganan más que los otros, porque dicen que la voz de los desgraciados llega más pronto al cielo.

Entre los altares y la indiada, los muchachos de escuela se escurren por parejas buscando deudos; son los menos cotizados, pero de tanto insistir consiguen rezar.

Ellos también, como los otros, llevan libros, se arrodillan al pie de los altares y rezan padrenuestros y credos, o bien repiten palabras sin sentido y en voz alta. Yo vi a uno que entonaba "¡Ay Jalisco!", con voz compungida, arrodillado y con las manos implorantes.

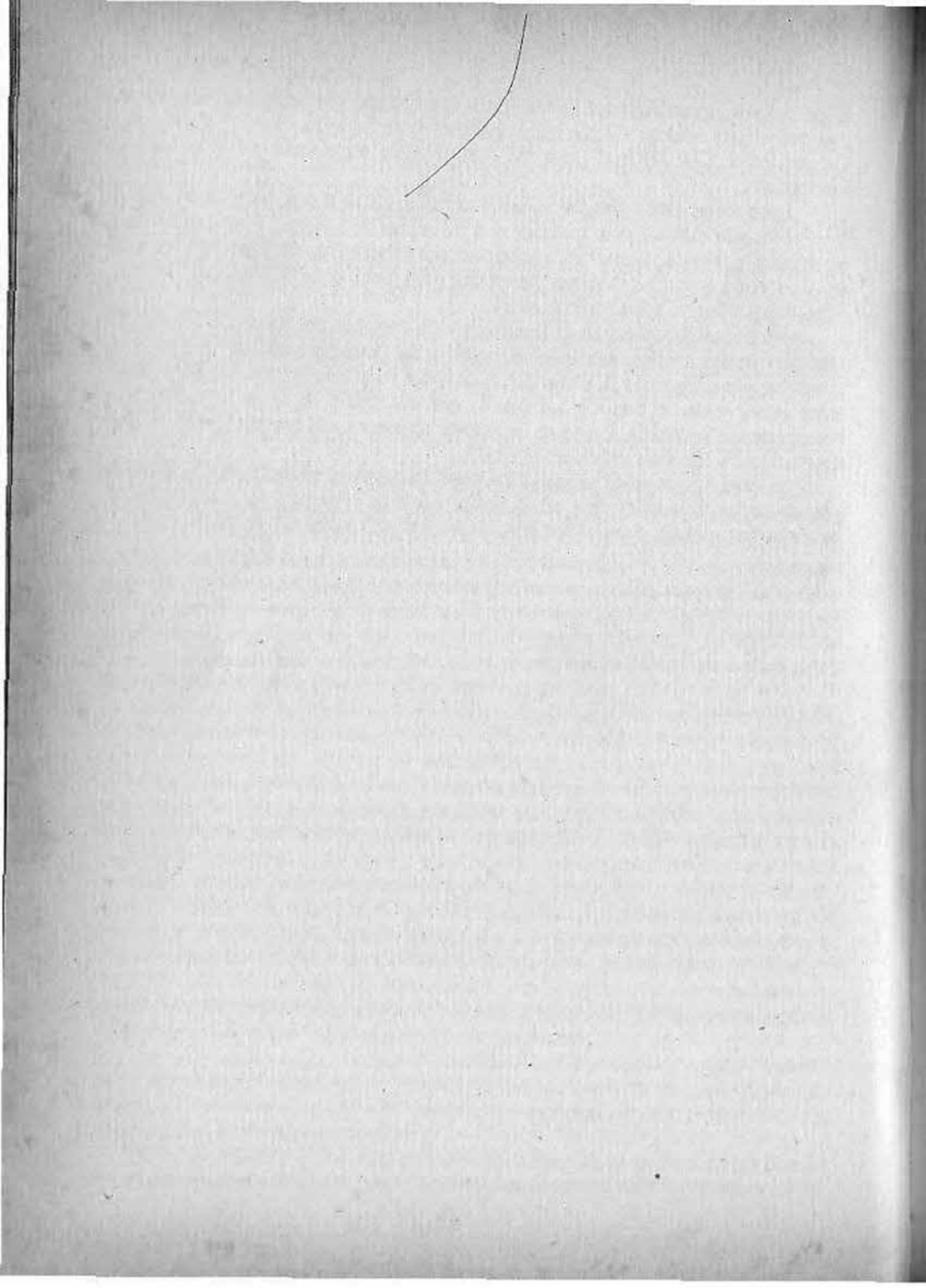
Al atardecer, dicen que las almas vuelven a sus destinos, pero creen que el camino es aún más largo al regreso; que las almas se fatigan. Para eso son las ofrendas y la chicha. A esa hora, y contentos por haber hecho rezar por la salvación de sus deudos, abren las mak'mas de chicha y las botellas de alcohol, se convidan entre todos y beben apresuradamente.

Anocheciendo comienza el llanto general, levantan los altares, llorando, se despiden de sus deudos, hablándoles, como si de verdad estuvieran presentes; se arrodillan y se quejan de sus sufrimientos, de lo que padecen en el mundo. Se abrazan entre ellos, y lloran tanto y tan fuerte, que en medio de ellos se siente una desesperación profunda, como si la muerte estuviera allí mismo, como si una desolación sin límites creciera en el espíritu.

Por todos los caminos se van del pueblo, quejándose siempre. En la alameda grande que hay a la salida del pueblo, por la carretera, en la oscuridad, los lamentos de los indios suenan, como si los árboles, los cerros y todas las yerbas lloraran.

---

* 21 de enero de 1940.



EL CHARANGO*

Los españoles trajeron al mundo indio la bandurria y la guitarra. El indio dominó rápidamente la bandurria; y en su afán de adaptar este instrumento y la guitarra a la interpretación de la música propia -wayno, k'aswa, araskaska, jarawi...- creó el charango y el kirkincho, a imagen y semejanza de la bandurria y de la guitarra. El arpa y el violín fueron conquistados por el indio tal como lo recibieron de los invasores. Ahora el arpa, el violín, la bandurria, el kirkincho y el charango, son, con la quena, el pinkullo, la antara y la tinya, instrumentos indios. Alma y alegría de las fiestas. O cuando entra la pena a las casas y a los pueblos, el charango y el kirkincho lloran por el indio, con tanta fuerza y con la misma desesperación que la quena y el pinkullo.

Los indios más bravos y cantores del Perú, los cuatreros y jinetes de Pampacangallo y del Kollao, llevan el charango amarrado a la cintura. Y en la cárcel, o en la pampa, el charango es la voz del k'orilazo o del chucho kollavino, y del morochuco, miedo y orgullo de los pokras, el ayllu más musical del Ande.

El charango es ahora el instrumento más querido y expresivo de los indios y aun de los mestizos. Cada pueblo lo hace a su modo y según sus cantos; le miden el tamaño, la caja, el cuello, y escogen el sauce, el nogal, el cedro, según las regiones. Por eso el charango de Ayacucho no sirve para tocar el wayno de Chumbivilcas. Y mientras el charango del Kollao tiene 15 cuerdas de acero, de tres en tres y templadas en Mi, La, Mi, Do, Sol, el de Ayacucho sólo tiene cuatro cuerdas gruesas de tripa. El charango del Kollao es barnizado, y siempre tiene pintada en la caja, junto a la boca, una paloma en vuelo. El charango de los pokras es llano y de madera blanca, pero del extremo del cuello cuelgan diez o más cintas de color, y entre las cintas, a veces, *una trencita de cabellos de mujer.*

La voz del charango del Kollao es aguda y se oye lejos; sus quince cuerdas chillan; "chillador" le llaman en los pueblos grandes como Arequipa; y cuando el indio o el mestizo del Kollao lo tocan, el wayno hiere, y aunque parezca exagerado, es como si el verdadero viento de los pajonales, de la pampa grande, estuviera cantando desde la boca del charango. Para eso han trabajado siglos los indios del

altiplano; quizá cuerda tras cuerda, tono tras tono, padecieron, hasta que su charango sonara así, como lo oímos ahora; instrumento perfecto para la música de sus creadores. Porque el indio es invencible en su afán de hacer su obra, de concluir el trabajo que le exige su espíritu. No cede jamás. Ni nadie le toca en la integridad de su alma. Recibió la guitarra de manos de los españoles, y el trabajo de adaptarla a su más íntima y sutil necesidad de expresión musical quizá no ha terminado todavía. Le ha creado varios temples especiales para la música india: uno para los waynos, otro para las danzas, otro para los tristes. Ni la creación del charango ha realizado toda su ansia de expresión musical, exacerbada por el dominio de todos los instrumentos musicales que le trajeron los españoles. Dominio, por supuesto reducido a su folklore, y a su mundo limitado por tantas prohibiciones.

El charango de Ayacucho es más chiquito, unos 40 centímetros; sus cuerdas gruesas tienen voz grave y pastosa. Y mientras el del Kollao tiene doce trastes, el de Ayacucho sólo tiene seis. Este charango casi nunca se toca "punteando"; rasgan todas sus cuerdas, y al mismo tiempo, en las cuatro cuerdas y con los seis trastes, se da la melodía. Es para música de quebrada; no es para esos waynos de la gente de puna, bravíos o desesperados; es para canto dulce; y cuando es de tristeza, no es tan tremenda y de tocarla fuerte, como para que lo oigan todos los pueblos que hay en la pampa. La quebrada repite el wayno; y junto al río, en medio de los maizales, o de los sauces que cabecean, mojándose en el agua, no hay necesidad de gritar tanto, ni para decir la pena ni para cantar la alegría o el amor que nace.

Mientras, en la puna se cantan waynos como éste, cuya versión castellana también damos:

Jakurak' chus manarak' achus
chikchischay paraschay
maymi jamusk' anchis chayta
chikchischay paraschay.

Misitu pfiña turucha
chikchischay paraschay
cawalluytas wak' rark' unki
chikchischay paraschay.

Nok' allatak' tak' wamurk' ayki
chikchischay paraschay
k' amllatak' wak' raykuwanki.
chikchischay paraschay

Aísariway chutariway
chikchischay paraschay
maymi jamusk' anchis chayta
chikchaschay paraschay.

Tú dirás si ya es hora de volver,
tormenta de agua y de nieve.
Tú dirás si ya es hora de volver por donde vinimos,
tormenta de agua y de nieve.

Toro de ojos de sangre, toro felino,
tormenta de agua y de nieve,
tú desangraste mi caballo,
tormenta de agua y de nieve.

Y yo te separé del monte, toro felino,
tormenta de agua y de nieve,
y tú mismo me desangras,
tormenta de agua y de nieve.

Llévame de aquí, jálame a nuestra querencia,
tormenta de agua y de nieve;
es hora de volver, ¡arrástrame ya!
viento de lluvia y de nieve.

En la quebrada, el wayno canta siempre la ternura, aunque la alegría se haya perdido para siempre:

Ama urpichay ama sonk'ochay
ripuyta yuyaychu
sonk'oy k'ak'atak'ñitisunkiman
ripusk'ayki ñampi,
wek'ey mayutak' apasunkiman
ripusk' ayki ñampi.

Esta es la traducción:

No te vayas, paloma mía,
no te acuerdes del camino,
mi corazón como una peña
te caería en el camino,
como un río mi llorar
te llevaría.

En la voz del charango se oye también la diferencia de tono de estos waynos. Porque desde la madera hasta las cuerdas, se escogen para que canten distinto.

Si toda la música del Ande es de tono general y característico, es también la que más estilos y variaciones tiene. Dos pueblos, a veces separados sólo por algunas leguas, ya tienen su estilo propio. Y los instrumentos y los temples han sido

adaptados, con una energía profunda, a la interpretación de la más leve diferencia de estilo, sin silenciar lo más mínimo. En estos mismos pueblos, cada fiesta tiene su música especial, y esta música tiene sus instrumentos propios. Ahora hablamos del charango, acaso en otros artículos podamos informar sobre el kirkincho, la bandurria, el pinkullu, el arpa, la antara, el wakawak'ra, las tijeras de acero, la tinya...

El charango es instrumento mestizo; es del indio actual del Perú y del pueblo leído y trabajador de las ciudades del Ande. Las pandillas mestizas de Carnaval y aun las marineras serranas se bailan con charango. Pero el charango en manos del indio kollavino, o del indio de Pampacangallo y de las quebradas de Apurímac y Ayacucho, es el charango verdadero; nadie lo toca mejor; y oyéndolo tocado por ellos, se comprende de golpe que el charango lo hicieron esos indios y que nació primero para la música de ellos.

La bandurria ha quedado también como instrumento indio. En las ferias de Pampamarca, Huanca, Pucará y Sicuani, los indios andan en grupos tocando bandurria. Tiemplan su instrumento en las calles, tocan en las esquinas o caminando entre la multitud. Dominando el murmullo de la gente de feria y aun el repique de las campanas, se oyen las bandurrias.

Pero en esos pueblos llenos de indios y mestizos, la bandurria suena como instrumento forastero cuando lejos o cerca tocan charango.

---

* 17 de marzo de 1940.

LA CANCION POPULAR MESTIZA E INDIA EN EL PERU SU VALOR DOCUMENTAL Y POETICO*

El wayno es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido. En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores. El wayno anónimo en cuyos versos está el corazón del pueblo, desnudo y visible, el wayno del norte y del sur, del oeste y del oriente, de la quebrada y de la puna alta; del indio de la puna grande, solitario, aislado y dominado por la fuerza y la imagen que en su interior guarda de los "apus" (montañas); del indio de quebrada, negociante, enamorado y frecuente visita de las ciudades comerciales, pasajero bullón y hablador de los camiones de carga y de la tercera de los trenes de la Peruvian; el wayno anónimo, voz de los indios mineros de la Cerro de Pasco Cooper, de las fundiciones de La Oroya y Casapalca, y el wayno de ahora, con la firma de Kilko Waraka, de Gabriel Aragón, de Pancho Gómez Negrón, de Edmundo Delgado Vivanco y Alfredo Macedo, en que el mestizo empieza a ser poeta visible y famoso en su provincia; waynos en los que el alma del mestizo, guía del pueblo andino del Perú, está tan clara y tan visible como el alma popular de todos los tiempos del Perú en el wayno anónimo.

Y en la historia del wayno, que es la historia del pueblo andino, hay algo que es fundamental: la música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre. El indio y el mestizo de hoy, como el de hace cien años, sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y de todas sus emociones. Son los mismos waynos antiguos los que hoy canta el mestizo, y mientras que sólo quedan vestigios de la letra antigua de los cantos, la música ha sufrido cambios apenas perceptibles, como reacción del mestizo sobre la música antigua. Y los waynos nuevos, que empiezan a aparecer como obras de compositores populares conocidos, son, en verdad, variaciones de los temas clásicos. Al mismo tiempo la música que ha venido de fuera: el jazz, el vals, la marinera... tienden, cada vez más, en la sierra, a tomar el ritmo y el tono del wayno.

El único caso notable de creación de un género de música popular enteramente distinta, pero de inobjetable precedencia india, es el yaraví. El yaraví fue creado por el pueblo mestizo más diferenciado del indio, por un pueblo fronterizo con la costa, por Arequipa; en la época del romanticismo libertario, poco después y casi a raíz de la popularización de los poemas del primer poeta mestizo del Perú, don Mariano Melgar, el mártir más puro de la revolución libertaria, el más grande de los románticos peruanos. Pero en Arequipa se canta y se toca el wayno tanto como el yaraví, porque el yaraví no se baila; el yaraví es sólo para cantar, o cuando se siente o se desea hacer sentir alguna pena.

Otro grupo de pueblos que por causas sociales y económicas propias precipitó su proceso de intervención en la vida activa del país, y por tanto su proceso de mestizaje, creó asimismo otro género nuevo de canción popular, cuyo origen indio es discutido, pero no su carácter actual, evidentemente mestizo; me refiero a la "muliza" de los pueblos mineros y campesinos del centro del Perú. Pero la muliza es música pobre, y es también pobre como poesía. Y así como en Arequipa se canta y se baila el wayno, en el centro se canta y se baila mucho más el wayno que la muliza.

El wayno es, pues, canto universal del Perú indio y mestizo. Ha sido su voz y su expresión más legítima a través de todos los tiempos. Y en los waynos antiguos se puede estudiar el proceso de mestizaje, así como en los fósiles que han quedado incrustados en las capas geológicas se estudia y se reconoce la edad de la Tierra, con la diferencia de que los waynos antiguos hablan y cuentan por sí mismos la historia espiritual del pueblo mestizo.

El wayno empieza a ser de autor conocido

En el momento en que el mestizo logra personería, en que logra diferenciarse del pueblo indio pero conservando al mismo tiempo una filiación de ascendencia india, en la que muchos caracteres del espíritu español viven con todo su dinamismo y sus virtudes; es decir, cuando el mestizo llega a constituir un pueblo diferenciado y nuevo, entonces aparece el wayno popular con firma de autor conocido. Y aparece, por la misma razón, el poeta y músico popular, querido y famoso en su provincia, de personalidad y de genio propios, a través de cuya expresión es posible conocer y sentir el alma popular porque sus cantos son tomados unánimemente por el pueblo, pero en los cuales también se reconoce la voz perfectamente individual, la palpitación y la vida de un hombre distinto de los demás hombres de su pueblo y de su clase, aunque exista y padezca por causas comunes a todos los de su región.

Es interesante comprobar cómo en el centro del Perú es donde aparece primero el canto mestizo con firma y de autor conocido. Desde fines del siglo pasado escriben "mulizas" músicos populares de Tarma, Jauja y Cerro de Pasco, mientras que en el sur, el wayno de autor conocido aparece apenas desde hace unos veinte años. Hay muchas causas especiales que concurrieron a determinar esta diferencia de tiempo en que nace el canto popular de autor conocido en las dos regiones más indias del Perú, pero creo que la causa fundamental es la diferencia de ritmo con que

se desarrolla el proceso del mestizaje en estas dos regiones. En la región minera y comercial del centro, el mestizaje se precipitó y tuvo un desarrollo mucho más rápido. Esta relativa prontitud con que el pueblo de esa región se castellaniza e ingresa al mestizaje se debe principalmente a causas de orden económico: las grandes minas del centro del Perú, de casi todo el departamento de Junín, el comercio activo que a causa de la explotación de las minas se hace en todas estas provincias, y quizá también la menor energía de la cultura nativa india, que tuvo sus focos más bien en el sur y en la región chanka que en el actual departamento de Junín. Por esas causas el mestizaje y la castellanización se aceleró en las provincias del centro, y desde fines del siglo pasado se canta más en castellano que en kechwa en todas las provincias del Perú. El señor José Hidalgo editó en 1937 cerca de 700 mulizas de autor conocido, todas en castellano. La letra de estas mulizas es de dominante espíritu español y se parece más bien a la letra de los yaravíes. Como el yaraví, la muliza es de tono romántico, en versos rimados, en los que se reconoce, sin ningún esfuerzo, el predominio del verso y del alma española.

El canto popular mestizo de autor conocido tardó mucho más en aparecer en el sur. Ya hemos dicho que la aparición de los cantores populares conocidos está en la sierra del Perú, en razón directa de la influencia del mestizo en la vida del pueblo, de la mayor o menor prontitud con que el mestizo cobra personería e interviene en la vida activa de su región. En el sur, el mestizo y la castellanización del indio se hacen con tremenda lentitud. Durante los primeros siglos del coloniaje, es más rápida y efectiva la indigenización del conquistador, su adaptación al kechwa, que la castellanización del indio. El Ande del sur, y el pueblo nativo del sur, la fiesta india del sur vencen, dominan e involucran al conquistador que se interna en el mundo indio. Es con el dominio político, cada vez más definitivo, con el usufructo que las capitales políticas coloniales y los grandes señores sacaron, por la violencia, de la población nativa, y con la solidaridad que los criollos prestaron a este sistema, que el español empieza a doblegar la gran energía del kechwa como cultura y como idioma. Pero este lento dominio del español en el sur del Perú no ha concluido todavía, sigue su proceso. Y la energía indestructible del kechwa deja su herencia en el alma del mestizo castellanizado; porque este mestizo del sur, a pesar de que sólo lee castellano y se ha educado en castellano, cuando canta lo hace mejor y más legítimamente en kechwa.

Por eso la canción popular mestiza de autor conocido, en el sur aparece en kechwa y en castellano al mismo tiempo, siendo el valor poético del wayno kechwa superior al que se escribe en castellano. Kilko Waraka y Gabriel Aragón son los dos símbolos de esta nueva corriente de la poesía y del canto popular del sur, en el Perú.

* 18 de agosto de 1940.

LA CANCION POPULAR MESTIZA EN EL PERU SU VALOR DOCUMENTAL Y POETICO*

Kilko Waraka

Kilko Waraka y Gabriel Aragón son los que mejor representan el nuevo canto popular de autor conocido en el sur del Perú.

En los waynos de Kilko se reconoce y se siente todo cuanto dijimos acerca del mestizo del sur en nuestro artículo anterior.

Kilko Waraka no es indio; su verdadero nombre es Andrés Alencastre, y a su padre lo mataron los indios en una sublevación. Kilko Waraka nació junto al lago de Langui Layo, a 4,300 metros de altura. El Lago de Langui Layo está en la puna brava, al pie del Yanaorcco, y no sé por qué, junto al ischu salvaje de los cerros que miran el lago, crece también la ccañiwa, la quinua, la cebada y las papas, en chacras grandes, hasta donde llega la sombra de los nevados.

Langui Layo son dos pueblos, y ninguno de ellos llega a doscientos habitantes. Casi en todos los cantos de Kilko Waraka viven el lago y Layo, su pueblo. Este hombre, vestido de casimir, que tiene una cantina y un restaurante en la carretera Cuzco-Arequipa, a 4,300 metros de altura, de apellido portugués, propietario, que ha concluido sus estudios secundarios, que en las calles del Cuzco anda como uno de los tantos transeúntes ciudadanos, es cantor indio, el kechwa vive en su alma con toda la savia antigua y con toda la amplitud del kechwa actual que ha incluido en su vocabulario centenares de palabras mixtas.

Es sorprendente cómo los waynos de Kilko tienen el mismo genio, el mismo contenido, la misma inspiración que todos los waynos populares anónimos del Ande, y cómo al mismo tiempo se reconoce en ellos el tormento, la angustia y la comunión desgarradora con la belleza grande y subyugante de la puna grande. En estos waynos viven, juntos, en una agitación profunda, las imágenes, el mundo interior, la tortura del indio bárbaro y telúrico de la puna alta, su dolor ante el paisaje inmenso de las alturas, y su dolor, más próximo y diario, en el abandono y la miseria; y el mundo interior, el ansia de conquista de ideales, la vida nueva del mestizo leído, dominador del paisaje, todas la fuerzas espirituales y emotivas que lo hacen vivir con

tanta violencia, con la energía incontenible de los pueblos que recién aparecen y buscan su camino y su salvación.

En estos waynos, como en los waynos populares indios, los seres amados se simbolizan en una nube, en un árbol, en una piedra, o en la tuya, el jilguero o la paloma, de tal manera, con tanto olvido de diferenciar, con tanto afán de hacer saber que igual se puede amar a los pájaros y a la tierra, como a la mujer y a los padres, que no se sabe para quién es el canto, si para el símbolo o para el ser amado. En estos waynos de Kilko, la fuerza con que el hombre está encadenado al pueblo nativo se siente más que en todos los cantos que he oído en los pueblos indios. Pero también en estos waynos está palpitando la nueva vida del mestizo, dominador de la tierra, seguro de su porvenir, y desesperado por alcanzar la dirección de su propio destino:

WILLKANOTA

Willkanota, riti orcco
llapa orccocc jatun apun
chijchiykita jhatarichiy
kausayniyta willanaypacc.

Manan mama taytay kanchu
wawallay niykuwanampacc
puna wayran nocca kani
waccaspallan purisiani

Kauchiykiman soccarccospa
ritiykita yawakchasacc
puka chinchi kanankama
soncco kiri yawarniywan

Totora balsapatapi
chaupi ccochaman jhaykusacc
balsacca kutinpullanccan
noccacca manapuniñan

VILCANOTA

Vilcanota, cerro de nieve,
padre de todas las montañas,
levanta tu tormenta,
voy a contarte mi vida:

Yo no tengo padres
que me digan ¡hijo mío!
yo soy el viento de la puna,
sólo llorando vivo.

Voy a subir a tu cumbre,
voy a ensangrentar tu nieve
con la sangre viva
de mi corazón herido.

Y en la balsa de la orilla
he de perderme en el fondo del lago;
la balsa ha de volver sola
porque yo, nunca.

LLANTO DE HUERFANO

Nube hermosa que daba abrigo a mi cielo,
¡qué viento te ha empujado!,
¿dónde estás ahora
para dar sombra a mi dolor?

Silencio en mi casa, silencio en mi pampa;
sólo el viento juega con la nieve;
ya nada es posible encontrar,
ya nada es posible aun si pudiera voltear el mundo.

Lago de Layu, oscuro,
se hundió mi padre en tus aguas;
he de maldecirte agua oscura
con el aliento de sangre de mi corazón dolorido.

El agua roja del Payacchuma,
el agua negra del K'erurumo
nacen de mi corazón herido, no vienen de la cumbre.
Manan de mi herida y te llevan sangre.

¡Oh nube oscura de Layu!
Mi dolor y mi tristeza han de empujarte,
como viento pesado han de perseguirte
por la eternidad de la eternidad.

PUKUCHA

Está llorando el pukucha,
el pukucha de la puna grande,
buscando el ichu alto
¡está llorando, está llorando!

Y la noche ha llegado
llena de la nube negra,
la nieve se precipita,
¡ay pobre pukucha!

LAYEÑITO

Yo soy hombre
layeñito,
en Cuzco y en Lima
presente sin miedo.

Mi caballito puesto,
ensillado,
en las cuatro patas
bien herrado,
tras las cumbres y las abras
volteando
al viento y a las nubes
ganando.

Mi espuelita
cantadora
de acero,
de acero bien retemplado.

Yo soy layeñito
bien hombre,
de las olas del lago
levantado
de la tormenta de Laramane
fabricado.

Cuchillo, alforja
y mi lazo
siempre conmigo

en todo caso
para hacer de todo
un campo raso.

Mi espuelita
cantadora,
de acero,
de acero bien templado.

Gabriel Aragón

A la quebrada dominó el castellano mucho más pronto. En los pueblos tibios de las quebradas hicieron primero su residencia los conquistadores. Subieron al altiplano después, cuando descubrieron minas de oro y plata en las alturas, o persiguiendo a los últimos inkas rebeldes. Pero fue en las quebradas donde se aclimataron más pronto, donde hicieron sus mejores residencias y casi todas sus ciudades. Y por otra parte, el mestizo y aun el indio de los bajíos aprendió más fácilmente el español; porque el español era mucho más apropiado para el habla del hombre de la quebrada, alegre, tierno y sociable que para el indio bravío, reconcentrado y señero de la puna grande. Por eso el nuevo wayno con firma de la quebrada aparece principalmente en castellano.

Gabriel Aragón es el cantor representativo de este pueblo mestizo de la quebrada, de la gente alegre que habita en las aldeas rodeadas de retamales, de molles, de eucaliptos y maizales, de montes de sauce donde viven los pájaros más cantores del Perú. Gabriel pertenece a los Aragones de San Pablo de Cacha, una familia antigua, de pura estirpe castellana, única familia que tiene derecho a representar al Rey Blanco en la fiesta de reyes que se celebra en San Pablo el 6 de enero. Pero como Kilko, Gabriel es indio o mestizo, según la hora, el sitio y el motivo por el que cante. Como Kilko, Gabriel es también autor dramático. Pero Gabriel Aragón está ciego y no puede escribir waynos y mucho menos sus comedias. Y por eso anda visitando pueblos y pueblos con un conjunto que lleva su nombre y que está íntegramente constituido por indios. Cada músico del conjunto también es actor. Pero como no existe libreto ni nada escrito, Aragón ha explicado a los indios de su conjunto el argumento y el motivo de sus comedias, y él mismo también es actor.

Todas las obras de Aragón son en kechwa y describen la vida del pueblo indio. Por eso los indios de su conjunto no necesitan papeles; ellos representan en la escena su propia vida del mundo, y crean y mejoran la obra cada vez que la representan. Yo he visto estas comedias de Gabriel Aragón. En el distrito de Combapata, de 1,000 habitantes, en una sala grande, sin muebles, donde todos los espectadores debían estar de pie. Casi todos los que llenaban la sala eran indios, y seguían el desarrollo de la comedia con un interés y una inquietud que jamás he visto. La vida del pueblo indio estaba allí, en ese rústico escenario, tal cual es, sin la desfiguración más insignificante, sin exageraciones, sin artificios, y representada por actores indios

analfabetos que no sabían ni entendían bien el castellano, y que por el hecho de tener que interpretar su propia vida, simplemente la vivían; lo que eran y por que sufrían y gozaban en todas partes.

Gabriel Aragón es el músico más famoso de la quebrada del Vilcanota; canta igual en kechwa y en castellano y por eso se diferencia de Kilko Waraka; pero los mejores waynos que él ha creado son en castellano; para la letra de sus waynos prefiere el español. Este dualismo del idioma en Aragón es todo un signo. Cuando necesita describir la vida entera de los pueblos de la quebrada, recurre al drama o a la comedia, y entonces no le basta el castellano, y concibe la obra en kechwa. Pero cuando es un solo sentimiento el que necesita expresar, entonces prefiere el canto, y para eso el español le es mejor.

Sus waynos son alegres, y rara vez tienen esa tremenda angustia de los waynos de Kilko. Cuando un terremoto destruyó a Pomacanchi, pueblo de indios vecino a la residencia de Aragón, entonces compuso su wayno más triste:

Fuiste, Pomacanchi,
tierra de prodigios,
sombra y esperanza
para tus hijos.

Con tus campiñas
y tu laguna
fuiste muy hermosa
como ninguna.

Alegres campiñas
de aguas y flores
donde cultivaban
sueños y amores.

Qué alegres rodeaban
por tus madrugadas
lindas pariguanas
de alas rosadas.

Pobres avecillas
ya no tienen vuelo
porque han perdido
todo su consuelo.

En tu torrecita
las campanitas
fueron la alegría
con sus vocecitas.

Tristes campanitas
roncas y sonoras,
antes que reías
ahora sólo lloras.

Lloren campanitas,
lloren lo sentido
como yo lloro
el pueblo perdido.

Pero en todos sus cantos y en sus comedias vive el mundo risueño y hermoso de la quebrada, la vida de los pueblos de los bajíos, donde también se sufre, como en toda la sierra, pero donde el cielo, el campo abierto y las tempestades no oprimen el alma; y donde la vida, junto a los campos de trigo y los maizales, es siempre menos dura y triste:

AFANOSA MAQUINITA

(Tren local que corre de Sicuani al Cusco)

Afanosa maquinita,
tú que traes, tú que llevas,
¿por qué traes cholas lisas
que me quitan la paciencia?

Panaderita urqueñita,
tú que traes ricos panes
quiero también que me vendas
esos runrunes de tus labios.

Afanosa maquinita,
quiero también que me vuelvas
esas cholas buenamozas
que me ofrecen su cariño.

LA FLOR DE ÑUJCHO

Yo guardo en mi pecho
un lindo florero
para la florecita
que tanto la quiero.

Es la flor de ñujcho,
mi linda cholita,
llijlla colorado,
verde pollerita.

Ella no tiene padres,
menos su guarida,
y por las lomas frías
pasó su amarga vida.

Verdad tiene parientes,
también amistades,
quienes lo consuelan
en sus soledades.

Estos son sus amigos
de la chiquitita,
el viejo kanllikanlli
y la llaullita.

Por eso ahora quiero
hacerle su lecho,
para que ella sea
dueña de mi pecho.

* 25 de agosto de 1940.

FIESTA EN TINTA *

Tinta fue capital de Corregimiento durante la Colonia. Al Corregimiento de Tinta pertenecía Tungasuca. Tinta está en la quebrada, a la orilla del Vilcanota, entre maizales y campos de trigo. Tungasuca es pueblo de altura; está casi a 4.000 metros, junto a un lago pequeño rodeado de chacras de cebada; laguna de agua limpia. Tupacc Amaru, el primer caudillo indio, el primer kechwa culto que se rebeló contra el régimen colonial, fue cacique de Tungasuca. Pero residía en Tinta, cabeza del Corregimiento.

En Tinta escribió Clorinda Matto de Turner su novela *Aves sin nido*, primer intento de novela peruana, la primera descripción que se hace de la vida miserable del indio peruano.

El cura que escribió el *Ollantay* fue el cura de Tinta, el primero que lo *escribió*. La primera vez que se representó el *Ollantay* fue para Tupacc Amaru, en Tinta.

Entre los indios que mandó fusilar Areche después de la sublevación de Tupacc Amaru, estuvo Illatinta, campanero de la iglesia. Pero cuentan que la virgen bajó del cielo ante el pueblo reunido y las tropas del rey; levantó suavemente el cuerpo del campanero y se lo llevó por el aire, hasta la torre del pueblo; lo dejó allí, repicando alegre las campanas, a todo vuelo, avisando al pueblo su propia resurrección. Veinte años después murió Illatinta. Pero en la iglesia del pueblo queda un cuadro de la época, donde está descrito el milagro minuciosamente y el pueblo entero, con todas sus casas y sus calles.

Ahora Tinta es un pueblo silencioso; en sus calles angostas, calles de indios, crecen hierbas, caminan indios elegantes; casi todas sus casas están cerradas por candados de madera, de factura india. Cerca de dos siglos después de la rebelión de Tupacc Amaru, Tinta, como todos los pueblos de este valle del Vilcanota, es acaso más que entonces pueblo de indios.

El 27 de agosto es la fiesta grande de Tinta. Desde la mañana salen los waynas, los hombres solteros, a pasear en las calles, tocando flauta. Se visten con gran elegancia y con ropa nueva. En pandillas de tres, hasta de veinte, caminando altivos, entran a la plaza por las cuatro esquinas. Todos tocan flauta, como anunciando que

son libres; caminan más rápido en la plaza, y con más orgullo; cruzan entre las vendedoras de chicha, mirando alto; llegan a las tiendas de las esquinas, y entre ellos solos, los waynas se convidan cañazo. Salen a ratos hasta la puerta de las tiendas, y miran la plaza, llena de pasñas, como dominadores y dueños. En sus ponchos nuevos, en fondo negro, gris o blanco, anchos pallays, con figuras de pájaros, de venados y de las flores más hermosas del campo, en verde, rojo y azul.

Las mujeres solteras, las pasñas, venden chicha en el centro de la plaza, bajo los árboles de eucalipto y capulí, que hacen sombra en la tierra. Su elegancia, la hermosura de sus vestidos, es mucho más india y más noble. Paradas junto a las mak'mas de chicha, envueltas en sus lliklla verdes, rojas o negras; con sus monillos de castilla o de bayeta bien ceñidos al cuerpo, y sus faldas largas de bayeta, hasta quince polleras una sobre otras; y anillos de plata en los dedos; tupus antiguos o prendedores de plata, en forma de paloma o de pavo, sujetando la lliklla; con sus monteras redondas, negras, ribeteadas con cinta azul y algunas flores bordadas en la copa; descalzas. Acaso no hay en el Perú un vestido más hermoso. La disposición de los colores y de los adornos guarda siempre armonía más perfecta, armonía también con el rostro y el cuerpo de las pasñas, con el pueblo, con el color; la hermosura y la luz del paisaje. Vistas de espaldas, el rebozo cae de la cabeza, de debajo de la montera, casi hasta el borde de la falda, se extiende cubriendo el cuerpo. Vistas de lejos, de pie junto a las grandes mak'mas de chicha, o bailando en la plaza, bajo los árboles de capulí, o en el campo abierto, parecen la creación preferida de esta tierra, la imagen de lo que el Ande tiene de color, de alegría, de su propia, de su inconfundible e imponente belleza.

A pesar de su orgullo, de su altivez desdeñosa, los waynas llevan en los zapatos de fútbol y en los cinturones de cuero la fea marca del vestido híbrido y desaliñado del mestizo. La pasña, en cambio, es todavía Ande puro, kechwa intocado, a pesar de las cintas, de la castilla y de los pavos de plata que luce en el pecho.

Mientras las pasñas y los waynas se miran desde lejos, los viejos, los runas, toman chicha en grandes vasos, sentados en los bancos de la plaza. Comentan la fiesta, miran alegres los grupos de waynas que tocan quenas desde las esquinas o cruzando la plaza. Se convidan, y reposadamente vacían las mak'mas de chicha.

Atardeciendo, mientras en un extremo de la plaza, en un coso levantado con árboles de eucalipto, indios vestidos de rojo y azul torean toros matreros, en todo el campo libre bailan.

Bandas de flauteros rodeados de pasñas y waynas que bailan frenéticos. Dan vueltas, bailando, de esquina a esquina; se detienen un instante junto a los altares de las esquinas, y siguen; a ratos gritan, con su voz más delgada; y la quebrada, por donde resbala tranquilo el Vilcanota, repite varias veces los gritos. Los indios que están trepados en las barreras van entrando al baile, dejan el coso vacío; termina la corrida; y nadie mira, porque todos bailan.

El sol de anochecer apenas alumbra. Ni un misti, ni un hombre vestido de casimir se ve en la plaza; los pocos que han ido a ver la corrida y los vecinos de Tinta miran desde los balconcitos de sus casas. No cuentan. En la plaza hay como cincuenta flauteros tocando. Las pasñas, con sus largas rebozas verdes, negras, rojas y azules,

dan vueltas, bailando ligero, en el campo libre; los waynas las siguen, pero se ven pesados y torpes junto a las pasñas que danzan airosas, haciendo girar sus polleras y el rebozo, al compás del wayno, en vueltas rápidas, pero siempre con un ritmo ardiente, con una armonía de wayno que nunca se equivoca.

La música baja hasta el río, con el viento sube por la quebrada, llega hasta los caseríos próximos.

Cuando anochece, en la oscuridad del crepúsculo, el baile es más loco. La plaza está llena de indios que bailan y cantan, como desesperados. Ya ni se detienen junto a los altares; la plaza parece chica, no queda campo libre; los árboles se mueven cuando los bailarines pasan bajo su sombra.

En la oscuridad siguen bailando. Salen a las calles, en "pandillas"; se reparten por todo el pueblo. Prende la fiesta en todo Tinta. Las pandillas se cruzan y se encuentran en las esquinas. Como hace cuatro siglos, cinco siglos, el wayno es la fuerza, es la voz, es la sangre eterna de todas las fiestas del Perú del Ande.

Bajo el puente de cal y canto de Tinta pasan las aguas del Vilcanota, silenciosas y transparentes.

---

* 20 de octubre de 1940.

LA CERAMICA POPULAR INDIA EN EL PERU*

A pesar de que la cerámica popular india actual del Perú no tiene toda la perfección ni la admirable belleza de su ascendiente, la cerámica imperial y pre-inca, el pueblo indio actual sigue expresándose por medio de la cerámica; el barro, la arcilla y la piedra blanca son todavía su material preferido; un arte y una industria. Entre los centenares y miles de objetos de barro que salen de los hornos indios de Pucará, de Puno, del Cuzco, de Ayacucho es posible encontrar algún plato o algún objeto decorativo o ritual: un toro, un caballo, un paco, ante cuya belleza uno se detiene sorprendido y dominado por amoroso entusiasmo. Yo he visto un plato de Pucará que obsequiaron al director del colegio Pumaccahua. El plato era verde claro, de color de la laguna de Layo; en el fondo del plato, un suchi oscuro, verde oscuro, parecía estar inmóvil; sus largos bigotes se estiraban lejos, hasta muy cerca de los bordes del plato. El suchi parecía vivo sin embargo, estaba apenas diseñado, era sólo como una mancha, pero viéndolo desde alguna distancia -unos dos metros- daba la impresión absoluta de que el pez estaba en el fondo del lago, del agua cristalina y verde clara de la laguna de Langui-Layo, donde viven los mejores suchis del altiplano.

La cerámica popular india es fundamentalmente una industria. Ahora hay *fábricas en Puno, Pucará y Cuzco, pero todos los trabajadores de estas fábricas son* indios, desde los torneros hasta los niños decoradores. Pues, aunque parezca un poco fantástico, los que tienen la responsabilidad del aspecto verdaderamente artístico de estas fábricas son niños de once a catorce años; ellos son los que pintan esos toros arrogantes que lucen su imponente morrillo y sus amenazadores cuernos en el fondo de los platos; ellos pintan esas fuentes de agua, en cuyos surtidores y bordes se ven jilgueros cantando, cuando se les pregunta por esas fuentes, ellos contestan en kechwa: "Es la pila del Cuzco, señor". Todo el decorado de los platos, de las macetas de los cántaros, lo hacen ellos. Y el tema es libre, aunque los motivos son más o menos fijos. Además de las fuentes y del toro, pintan con la misma perfección, zorzales o palomas, mirándose tiernamente, posados sobre una rama de sauce, de durazno, o de otros árboles de la quebrada. Trabajan velozmente, bajo la mirada

vigilante del dueño de la fábrica o de algún encargado; pero a veces, muy de cuando en cuando, se les ve detenerse, contemplar con cuidado el plato o el cántaro que decoran, y esmerarse, a pesar de la exigente mirada del patrón. Entonces es que sale el plato o el objeto excepcional, escapando a lo rutinario y a lo común.

Dije que la cerámica popular india es principalmente una industria, y es una industria para el mercado indio, ciento por ciento. Sólo los indios compran los objetos de barro. En las ferias de todos los pueblos del sur la sección de objetos de barro es la más grande y acaso la de mayor movimiento. Esta circunstancia ha determinado, sin embargo, la estrechez de la cerámica popular como industria, su escaso progreso artístico, y el ningún interés que se ha tomado por ella de parte del Estado y de las gentes que dirigen el país.

Esta cerámica se produce exclusivamente para el mercado indio, que es el más pobre del país. Ningún objeto debe costar más de 20 centavos; y sólo algunos de gran tamaño, como las chombas y mak'mas para chicha y los cántaros y ollas para chicherías cuestan hasta un sol. La producción no puede ser sino de baja calidad, apresurada y rutinaria. No tiene ningún incentivo artístico ni aun económico. Los ceramistas de Pucará, que son casi profesionales, sacan una utilidad máxima de veinte soles, unos quince pesos argentinos, por cada hornada, que significa un mes de trabajo en el mejor de los casos. Por eso, en 300 ó 400 años la cerámica india no ha progresado nada y es posible que haya perdido terreno. Se ha movido en este miserable círculo, rodeado y asfixiándose, al calor sólo del entusiasmo y de la necesidad del pueblo que la consume y la crea.

"Cosas de indios", la cerámica es la que menos beneficios recibió de los españoles; nada aprendieron en este terreno los indios de los españoles, no ocurrió lo que en México. En México, el pueblo aprendió y superó la técnica de los españoles; los indios y después los mestizos se convirtieron a la larga en los mejores fabricantes y artífices de la cerámica. Y siguiendo el maravilloso proceso de todo el arte popular mexicano, la técnica no absorbió el genio. El gran espíritu del pueblo mexicano, su fuerza india creció y se iluminó a medida que ampliaba sus medios de expresión, pero siguió siendo dueño de su alma; y su producción artística se multiplicó en forma prodigiosa, al impulso de la nueva técnica y de los nuevos motivos. Pero en México, aparte de todo esto, el arte popular tuvo un gran incentivo económico, tuvo un gran mercado nacional y el inmenso mercado de los Estados Unidos y ante la exigencia y la demanda cada vez mayor, el arte popular siguió perfeccionándose y creciendo con una rapidez progresiva y proporcional a la de la demanda. En el Perú, la cerámica no pudo salir nunca de ser "cosas de indios". Apenas el español le trajo nuevos motivos de inspiración; de éstos, algunos se convirtieron rápidamente en los preferidos. El toro y el caballo hirieron hondo la sensibilidad india; hoy son ambos los temas fundamentales de todo su arte, y principalmente de la cerámica. Poco a poco el indio llegó a ser dueño de ganado vacuno y el caballo logró llevarlo en la mitad del tiempo que empleaba antes, a través de las pampas y de las lomadas frías del altiplano, sobre las cumbres de la cordillera, y hasta lo más hondo de las grandes quebradas andinas. Fue su animal más querido y más útil. Empezó a cantarle waynos y a modelarlo en la arcilla y en el barro,

estilizándolo a su modo, según su alma, y en un esfuerzo apasionado por expresar su alegría y su amor por la nueva conquista, por el animal extraño y maravilloso que lo hacía más dueño de la tierra y del espacio. El toro, aparte de todos los grandes beneficios que trajo al indio -con él podía arar un solo hombre y en un solo día todas las tierras que antes necesitaba de veinte chakitakllas (1)- aparte de todos estos beneficios, el toro impresionó al indio con su figura y su voz. Era la imagen del poder, como la encarnación de los "apus", de las montañas azules imponentes y oscuras, que levantaban su cumbre hasta las nubes, hasta el espacio tenebroso donde vive el trueno. El toro y el caballo se convirtieron en personajes semisagrados; los más queridos, los más útiles, que llegaron de fuera, como en una aparición milagrosa, acompañando a los nuevos werak'ochas (2) crueles e insensibles.

Y en la poca cerámica ritual y decorativa, en la destinada a las ceremonias religiosas indias, del culto y de la veneración a la tierra, que se ha mantenido pura, el toro es hoy el motivo dominante, y este culto a la tierra, cuya fuerza y fervor ha logrado dominar aún a muchos grandes hacendados mestizos y casi a todos los pequeños ganaderos, creciendo y germinando siempre a la sombra y bajo la protección del grandioso y solitario paisaje del Ande, este culto es el que inspira la mejor cerámica y la pequeña escultura en piedra blanca. Sobre una mesa, en el dormitorio de muchos hacendados de puna, al pie de la imagen del santo devoto, un gran toro de barro muestra su arrogancia, sus cuernos levantados y poderosos, su morrillo y su pecho imponentes. Es el otro santo, es la imploración que el hombre hace a la tierra para que el ganado de la hacienda sea así, como ese toro de barro, arrogante, poderoso, que ocupa el sitio de honor de la casa. En el techo de casi todas las casas de los pueblos, de los caseríos y de las haciendas, en la quebrada o en el altiplano clavan dos o tres cruces sobre el tejado, en la cumbre, pero entre las cruces, parado y apuntando al cielo con sus astas, un toro de barro; junto al símbolo de la nueva religión, la imagen en que el indio simboliza la tierra, el poder, el amor, la fecundidad, y lo que la tierra tiene de tenebroso e inexplicable.

A ese objeto decorativo y ritual está destinada también la pequeña escultura en piedra blanca. En los mercados de los pueblos serranos del sur y del centro, se pueden comprar con treinta o cincuenta centavos admirables esculturas pequeñas: caballos, carneros y reproducciones completas de canchas y estancias. Sólo los indios las adquieren, o uno que otro hacendado que debe celebrar el rito de "pagar a la tierra", el "challakuy" indio, y muy de vez en cuando algún viajero visitante o turista, que quedará sorprendido ante la perfección de la obra y el amoroso cuidado que demuestra de su autor. El resto, la mayor parte de nuestra población culta ignora en absoluto la existencia de este arte.

(1) Chaki, pie; taklla, arado.
(2) Werak'ocha era el dios supremo de los incas.

¿Cuál es el porvenir probable de la cerámica popular india en el Perú?

Ante el interés que los turistas mostraron por los platos de Pucará, algunos vecinos de Puno y Cuzco, aficionados o no, establecieron apresuradamente varias "fábricas" de cerámica en ese pueblo.

Se informaron con la misma premura acerca de la "técnica" y de los recursos de la cerámica. Mandaron construir hornos grandes, contrataron operarios y procedieron formalmente. Pero también compraron "moldes", moldes de azucareros, de polveras, de floreros... todo "a la moderna" y según el modelo "limeño" o "europeo". Y se establecieron en locales más o menos apropiados. Los alfareros indios los vieron llegar y contemplaron estos afanes con cierto temor y curiosidad. Al poco tiempo salieron de estas "fábricas" monstruosos platos, floreros y azucareros de Pucará, decorados con sirenas, leones, racimos de uvas y otros motivos "decentes". Esta nueva cerámica hizo furor entre la clase media de los pueblos del altiplano, de la quebrada del Vilcanota y del Cuzco. Compraban todos estos objetos baratos que tenían la misma figura y la misma utilidad que la locería y cristalería de las tiendas. En vista de este éxito, muchos alfareros indios abandonaron sus platos, dejaron de pintar los suches verde oscuro de las lagunas del alto sobre los platos, dejaron de decorar con toros y caballos sus fuentes y vasos y se entregaron a imitar esa otra cerámica nueva, que tan buen resultado económico daba a las "fábricas", pues hasta las niñas y los caballeros los adquirían por docenas. Y llegaron indios a las ferias arreando piaras de llamas cargadas de estos artefactos horribles. De la estación de Pucará empezaron a desaparecer los platos de Pucará, y muy rara vez, entre la hilera abigarrada y chillona de azucareros y jarrones decorados con rosas y sirenas, aparecía uno que otro plato verde o amarillo con el famoso suchi pintado en el fondo.

Y mientras la mayoría de los indios ceramistas de Pucará eran degenerados por la influencia de las "fábricas", en Cuzco y Puno, que no habían sido antes centros importantes de alfarería, también se establecieron algunas fábricas. Pero éstas se hicieron con la dirección de personas de buena voluntad y de inconfundible vocación artística. Los Iturri en Puno y Ruiz Caro en el Cuzco. Estos señores tenían una indudable afinidad espiritual con el alfarero indio; estaban dotados para mejorar la cerámica india, para continuarla, pero sin degenerarla, con la misma alma y con mejores medios. Se hicieron empresarios y directores, buscaron a los ceramistas indígenas, a los niños decoradores; los contrataron y empezaron a producir en mayor escala. Pero con los mismos alfareros indios, con los creadores auténticos de la verdadera cerámica peruana. Ruiz Caro y los Iturri cobraron fama muy pronto; ganaron medallas y diplomas en algunas exposiciones, pero desgraciadamente sólo eso. Sus fábricas siguieron produciendo principalmente para el mercado indio, para algunos turistas y para unos pocos peruanos cultos. El resto sigue considerando todavía a esta cerámica como "cosas de indios".

Pero ellos han encontrado la forma de asegurar el porvenir de nuestra cerámica nativa. En esas fábricas el indio sigue creando con algunas ventajas, aunque no muchas, sobre las condiciones en que trabajaba antes. Pero lo esencial y lo

importante es que en esos talleres no se les obliga a copiar modelos y temas extraños, el indio realiza su propia inspiración; el decorado de los platos, de las macetas, de las fuentes y de los cántaros que salen de esos hornos lleva impreso el genio indio, pleno de esa belleza emocionante de quien crea sintiendo y amando su tierra como a algo vivo y amoroso, inexplicable y sagrado.

---

* 22 de diciembre de 1940.

LA FERIA*

La sierra del Perú es todavía una región de ferias. Ya no tienen el brillo y la misma actividad que tuvieron hace unos cincuenta años, pero son todavía las fiestas más grandes y el índice, la fecha calendario de todos los negocios, la muestra y el esfuerzo comercial de todo el año.

Es interesante comprobar que las ferias anuales más grandes, las de mayor renombre, las más populosas e importantes, se realizan en pueblos pequeños, y los más indios. En el centro, en el departamento de Ayacucho, la feria de Ingahuasi. Ingahuasi es una aldeíta india, perdida y casi invisible, a orillas de la laguna de *Parinacochas a Ingahuasi. Esta es una de las lagunas más grandes y poéticas* del Perú. El auki Sarasara, imponente montaña de nieve, se levanta a poca distancia de la laguna; su cumbre altísima, escondida entre nubes oscuras de aguacero, o brillando como espejo con la luz del sol, domina toda la provincia de Parinacochas; es el auki de todos los ayllus de la región, es decir, el dueño, el padre, el cuidante, el señor de toda esa tierra. El Sarasara se refleja y tiembla en el agua azul de la laguna, durante los días despejados. En este pueblito de Ingahuasi, y a la sombra del gran auki, se realiza la feria. Hace cincuenta años era una de las ferias más importantes del centro; hoy sigue siéndolo, pero las carreteras que cruzan toda la región han aplastado casi toda la actividad comercial de esa feria. Antes venían compradores de cinco o seis departamentos; caminaban arreando docenas de piaras de mulas 100 *y 200 leguas para llegar a Ingahuasi. Todavía en 1921 los feriantes se extendían* como una legua a la orilla de la laguna. Cantaban y bailaban por las noches, *negociaban durante el día, y la feria duraba más de una semana. Ahora se reúnen* los de la provincia y los de algunas otras provincias vecinas, y va siendo más fiesta que feria. Los indios viejos de Parinacochas se quejan y dicen que el auki Sarasara está resentido porque su feria decae año tras año; que está molesto, y que algunas noches de luna camina por todas las pampas vecinas al nevado, y que muchas veces hondea grandes peñascos y los hunde en el fondo de la laguna, y que el agua de la laguna también llora y se queja por el silencio en que pasa ahora la gran fiesta de antes.

Una de las ferias más populosas del sur es la de Pampamarca. Como Ingahuasi, Pampamarca es pueblo de indios, pero Pampamarca es capital de distrito y es mucho más grande que Ingahuasi. Los dos pueblos se parecen, sin embargo, en algo fundamental; también Pampamarca está a orillas de una laguna. Esta laguna de Pampamarca no es tan grande ni tan hermosa como la de Parinacochas, ni tan querida por los indios. Parinacochas quiere decir "k'ocha" de las "parihuanas", es decir el lago de las parihuanas, y estas grandes aves son acaso las más hermosas del Ande; sobre sus patas largas y delgadas, un plumaje blanquísimo, y sus alas manchadas de rojo, un rojo vivo y brillante. Son aves raras, viven en las lagunas de altura, en el frío. La laguna de Ingahuasi o Parinacochas, es una de las preferidas por las parihuanas. Y en todos los ayllus de esa región los indios les cantan waynos a la parihuana y le ruegan que no se vayan, que siempre tengan sus nidos junto al gran auki y a orilla de la laguna madre. La laguna de Pampamarca es más chica, rodeada de totorales altos; de agua cristalina, en cuyo fondo se ven las nubes como en otro cielo. A la feria de Pampamarca venían, hasta hace unos cuarenta años, negociantes de Argentina y Bolivia; era el mercado fijo de las mulas argentinas y de todos los productos bolivianos con demanda en el sur del Perú. Igual que la de Ingahuasi, esa feria se muere ahora; dura un solo día, y apenas los indios de los otros pueblos van a llorar en la iglesia del pueblo, junto al altar de la Virgen. El mercado es pequeño y al menudeo; ahora la sección más grande es la de picantes y lechones para la gente que concurre a la fiesta. Todavía los varayok's se visten de gala y presiden la fiesta, y aún se llena la plaza de feriantes, pero las lomadas que rodean al pueblo permanecen ahora casi en silencio, antes hervían de gente, las tropas de mulas y caballos en venta se extendían hasta las chacras de trigo, cubriendo toda la lomada. Las carreteras están ahogando a estas ferias.

Pero las ferias que se realizaban en pueblos, que por su situación geográfica especial se han convertido en puertos terrestres, en cruce de carreteras y de líneas férreas, ésas no han decaído; al contrario, los pueblos sedes de estas ferias han crecido y siguen creciendo. Particularmente dos de estos pueblos son notables en el Perú: Huancayo en el centro y Sicuani en el sur.

Y como entre Pampamarca e Ingahuasi, entre estos dos pueblos hay también semejanzas fundamentales. Huancayo es mucho más grande, pero como Sicuani, es ciudad de mestizos, ciudad con cinematógrafos, con mucho tránsito de trenes y camiones, con clubs sociales, con periódicos, con sucursal de Bancos, con muchas casas comerciales. Siendo mucho mayor la categoría de Huancayo que la de Sicuani en todo este movimiento económico y social. Y las dos son ciudades de calamina, de esta horrible calamina que está desfigurando a los pueblos de la sierra peruana. En ambas ciudades el 80 por ciento de la actividad comercial, de la vida de todos los negocios está determinado por la feria dominical. En ninguno de los pueblos se cierran las oficinas públicas el día domingo. El miércoles es el día de descanso. El domingo es la feria. Las tiendas se abren a las 6 de la mañana y se cierran a las 9 de la noche.

Pero entre ambas ferias hay diferencias muy grandes. Huancayo, a nueve horas de Lima, capital comercial del valle del Mantaro, valle granero de Lima, hace una

feria de mucho más volumen, de grandes negocios, aparte del aspecto indio y folklórico. La feria se realiza en la calle Real, avenida de casi dos kilómetros; a lo largo de esta calle, en la calzada, dejando apenas espacio para el tránsito, se exhiben los productos en venta, desde los "mates", que son acaso la muestra más hermosa del arte popular indio del Perú, hasta el ganado, que se vende en los alrededores de la plaza de toros.

En cambio, la feria de Sicuani es india, al menudeo. Tan extensa como la de Huancayo, pero de menor alcance económico. Sicuani es ciudad, una pequeña ciudad de mestizos, pero el día domingo la multitud india lo inunda todo, los ciudadanos desaparecen entre la "indiada" que baja de todos los pueblos del Vilcanota y del altiplano. La gente vestida de casimir se reduce a la proporción de un dos por ciento, a lo sumo. El sábado al mediodía, el tren del Cuzco llega a Sicuani trayendo un promedio de dos mil indios; esta gente duerme en la calle. En la acera de la estación colocan los sacos y cargas de productos, y la fila llega hasta el techo. Junto a las cargas los indios pasan la noche mascando coca, tocando charango y bandurria.

El domingo, desde el amanacer, entran al pueblo, por todos los caminos, grandes grupos de indios. En todos los caminos de entrada se ve como un desfile continuo de gente, hasta las 11 de la mañana; a esa hora han llegado casi todos los feriantes, y recién los caminos se despejan.

En la feria de Sicuani se compran y se venden productos de fabricación india y productos destinados al consumo de los pueblos de indios. La sección de bayetas, de coca, de cerámica, de maíz, de harina, de panes, de picantes, de chullus y cintas, es la más extensa y la de mayor movimiento. Las tiendas de abarrotes venden mercaderías por valor de miles de soles todos los domingos. Hay, además, secciones que aparecen durante ciertos meses, y después desaparecen hasta el otro año. En el mes de diciembre se inaugura, por ejemplo, la sección de pinkuillos; el pinkuillo es una quena de gran tamaño, hecha de una madera especial, hueca; este instrumento sólo se toca en carnavales, su voz es gruesa y solemne; después del domingo de carnaval la sección de pinkuillos desaparece.

Sicuani es un gran pueblo indio el día domingo. Frente a los puestos de venta de la feria hay una multitud constante que no decrece sino desde las dos de la tarde. Sicuani es este día un minucioso muestrario, una exhibición viva y entera de los pueblos más indígenas de una extensa región del sur. Y como cada pueblo, por más pequeño que sea, en la sierra del Perú viste de distinta manera, la feria dominical de Sicuani es el desfile más pintoresco y variado de la indumentaria india. Cada hombre o mujer lleva en su ropa, como quien dice, el nombre o la marca de su pueblo; y para quien siente el paisaje del Ande, para los que han crecido y nacido en esta tierra, la marca, este distintivo que las gentes de cada pueblo llevan en su vestido, no es sólo algo externo y decorativo, tiene un significado más íntimo, es un símbolo; en el vestido llevan los indios una especie de imagen de su pueblo, el retrato, el aire de su tierra.

Desde las 3 de la tarde empieza a dispersarse la feria. Desde esa hora se vuelven a llenar los caminos; de regreso, la gente desfila de nuevo y a la salida del pueblo una

hilera constante de indios pasa. En la acera de la estación vuelven a amontonar sacos y cargas, hasta tocar el techo de calamina; todo lo que han comprado los indios que llegaron en el tren del sábado.

Pero no todos se van temprano; una parte se queda en las picanterías y en las tienditas que hay a uno y a otro lado en todas las calles del pueblo. En las picanterías toman chicha y en las tiendas toman cañazo, entre hombres y mujeres. Al anochecer tocan charango y bandurrias en las tiendas, a veces bailan. Todas esas callecitas huelen a alcohol y a chicha. Ya entrada la noche, hay centenares de indios ebrios arrastrándose por las calles. Así, borrachos, se van. En la oscuridad, ya en el camino, cantan, casi sin hablar, y lloran; acaso ellos mismos no saben por qué, pero desde lejos, por entre los eucaliptos, se escucha el llanto en todos los caminos. Mientras tanto, en las plazas y en las calles del pueblo se arrastran todavía cientos de indios ebrios; se pelean en la puerta de las tiendas, en las esquinas, en medio de las calles; se abrazan y se quejan, cantan y desafían. La feria se traslada a las calles y a las cantinas, y allí se apaga, poco a poco, entre la furia y el llanto de los indios borrachos.

El lunes por la mañana el pueblo parece vacío y desolado.

---

* 12 de enero de 1941

LA CANCION POPULAR MESTIZA EN EL PERU
SU VALOR DOCUMENTAL Y POETICO*

La conquista de la Capital

La Colonia estableció una nefasta clasificación de las personas cuando impuso la ciega superioridad del español y de todo lo español sobre el indio y sobre todo lo indio. Esta clasificación racial de la sociedad subsistió en todo su vigor hasta fines del siglo pasado, a pesar de haber llegado a presidentes varios mestizos, como Gamarra, Santa Cruz, San Román y Castilla. No es posible calcular en toda su extensión la influencia que esta clasificación tuvo y sigue teniendo sobre el crecimiento espiritual y social del pueblo peruano y aun sobre su crecimiento económico. Esta clasificación significó la expulsión de los no españoles durante la Colonia y de los no blancos durante los primeros tiempos de la República de toda participación en las funciones directivas del país.

Mientras los españoles usufructuaban de los beneficios que les reportaba su situación de privilegio, en todo el país crecía una nueva clase de gente, descendiente de la propia clase privilegiada, pero con mucho más derecho a los puestos de responsabilidad del gobierno y a sus ventajas, como gente nacida y criada en la nueva tierra a la que conocía mejor y estaba más identificada con ella. Se tardó trescientos años y fue necesaria una gran revolución para que esta nueva clase tomara definitivamente la dirección del país y la administrara en su beneficio.

Pero la otra clasificación, la más bárbara e inflexible, siguió consolidada e imperante con todo su vigor y siguió agrilletando la fuerza espiritual del país con la misma ceguera de los primeros tiempos. Lo indio siguió siendo la marca y el distintivo de lo inferior y lo despreciable.

Entre los españoles que gobernaron durante la Colonia y entre sus descendientes, los criollos, que les arrancaron el poder después, no existían realmente grandes diferencias de espíritu: el antagonismo y la lucha entre ambos fue exclusivamente política. Por eso la Revolución Libertaria fue una revolución política que trajo, por el propio cambio del sistema de gobierno, una serie de manifestaciones y mejoras

a la situación económica del país, sin modificar en forma profunda su estructura económica, y habiendo quedado idéntica la mentalidad y el espíritu de sus dirigentes con los de la época colonial, especialmente en lo que se refiere al concepto que se tenía de la inferioridad del pueblo indio y del mestizo.

* * *

Pero fue en la sierra donde este dualismo entre el indio y el blanco subsistió con toda su violencia y su inflexibilidad.

En la costa, la castellanización del pueblo nativo se logró con relativa prontitud; al mismo tiempo el indio se despojó de su vestido original y característico, todo lo cual fue posible porque el indio costeño se vio en la necesidad ineludible de asimilar estos aspectos elementales de la cultura española para no desaparecer. Esta circunstancia fue diferenciando cada vez más la situación y aun el espíritu del pueblo nativo de la costa del de la sierra. Después de la Revolución Libertaria, y con la República, la agricultura de la costa fue industrializándose con relativa celeridad, debido a la gran demanda de sus productos fundamentales, como el algodón, la caña de azúcar, la vid... El latifundio, con sus características más retardatarias, desapareció, y el campesino de la costa fue convirtiéndose en un semiobrero, más o menos familiarizado con el espectáculo del mundo occidental moderno que iba estableciéndose en las ciudades de la costa y principalmente en la capital de la república.

Entre el campesino y obrero agrícola costeño, descendiente del antiguo indio, y el propietario, el señor, descendiente asimismo del antiguo conquistador español, no quedó ya, pues, sino la gran distancia que existe entre los individuos de la clase social más alta al de la más baja, a pesar de los muchos rezagos folklóricos indios que aún quedaban en el espíritu del campesino costeño.

Mientras tanto, a lo largo de los Andes seguía subsistiendo, en todo su insensato vigor, la diferenciación del valor social y humano con criterio racial, que eliminaba al indio y al mestizo de toda posibilidad de superación, aparte de la inferioridad que significaba, ya de por sí, su miserable condición económica.

La desindigenización del pueblo nativo costeño produjo un resultado negativo con respecto a la actitud que este pueblo tomó en seguida frente a los indios de la sierra. Toda la población de la costa se unificó en el desprecio por lo indio y aun por todo lo "serrano". El indio castellanizado de la costa se creyó también con derecho a considerar como inferiores a los "serranos", es decir, a los indios y mestizos de las poblaciones andinas.

Y así, el dualismo primitivo se complicó aún más: en la sierra, el blanco, el descendiente de español, el misti, cerrándole al indio toda posibilidad de superación, y sobre este antagonismo, el violento desprecio del "costeño" por el serrano, desprecio que se extendía incluso sobre gran parte de la clase de los terratenientes, exceptuando sólo a los de comprobada descendencia aristocrática española o a los muy acaudalados.

Por debajo del imperio de este gran prejuicio racial, y minando su fuerza, el mestizaje crecía en la sierra, empapado de genio indio. Nada podía detener su

incontenible desarrollo. El mestizaje indo-español puro, que se multiplicaba, porque a la sierra no llegaron inmigrantes de ningún otro país. Pero estas generaciones, cada vez más extensas, de mestizos, tuvieron que sufrir la sombra del gran prejuicio racial; debían diferenciarse bien claramente del indio para lograr sus ideales y propósitos. Y fueron ocupando un lugar intermedio entre la gran masa de indios y el pequeño grupo de terratenientes, herederos de los ya muy lejanos criollos y peninsulares. Sin embargo, la sombra del prejuicio racial no llegaba muy hondo; si bien esa multitud de mestizos, que iba haciéndose rápidamente muy grande, vestía de casimir o diablo fuerte, las manifestaciones más directas de su emoción y de su espíritu no se diferenciaban en mucho de las del indio: tocaban quena y charango, pinkuillo y mandolina, arpa y bandurria, cantaban wayno y bailaban kaswa.

* * *

A principios de este siglo, el mestizo dominaba ya en todas las poblaciones serranas de menor cuantía. Sólo en las capitales de provincia y de departamento un grupo minúsculo de propietarios, de comerciantes y funcionarios seguían considerándose superiores por su desprecio a lo indio y porque habían logrado aún impedir la entrada de las manifestaciones principales de lo indio en sus casas: el canto, el baile, la música, el kechwa como lengua familiar. Esta gente flotaba como sobre un mar cada vez más alto y más violento. La incontaminación india se hacía imposible a medida que pasaba el tiempo.

Cuando las carreteras abrieron el camino de la costa y de la capital de la república a toda la gente de la sierra, los mestizos bajaron en multitud a las ciudades costeñas y llegaron a la antes casi legendaria e imposible Lima. Conscientes de lo que significaba el intercambio con la costa y con la capital, la gente de la sierra, desde los indios para arriba, se entregaron con verdadera desesperación a construir carreteras hacia la costa. Comunicarse con Lima por vía directa fue el ideal ardiente de todos los pueblos andinos.

En 1931, había más de cien mil serranos en Lima; de 1931 al 40, Lima aumentó su población en 150,000 habitantes; el mismo 40 existían más de trescientas organizaciones regionales serranas en la capital. Las chacras de algodón, de legumbres, de vid que rodeaban a la capital hasta casi la segunda década de este siglo, el año 40 eran barrios populares y hermosas urbanizaciones cruzadas de modernas avenidas y pobladas de elegantes residencias de estilo moderno. No exageramos nada al decir que todo este gigantesco crecimiento de Lima se debe principalmente al éxodo de serranos que llegaron a la capital por todos los caminos nuevos y entraron en verdaderas andanadas. Gente activa y sedienta de mejorar y de superación, gente de todo tipo y de todas las clases sociales. Hacendados que vinieron a residir a la capital y construyeron casas lujosas en las avenidas más aristocráticas; pequeños ricos que hicieron su casa en los barrios baratos; mestizos que vinieron a desempeñar todos los oficios imaginables, desde sastres hasta cocineros y mayordomos, gente común que levantó a cambio de jornal la mayoría de los edificios públicos y de las residencias privadas.

Y esta multitud bajó con todos sus arreos; trajeron charango, kirkincho y bandurria, arpa y violín; y celebraron sus fiestas, desde los cumpleaños hasta la Pascua y el Año Nuevo, con wayno y canto indio; llenaron a veces los grandes jardines de alquiler; comenzaban las fiestas con tango y "one step" y las remataban en tumulto, bailando y cantando wayno en grandes pandillas.

Esta bajada de los serranos de Lima coincidió con la inquietud universal por lo folklórico; y en la capital del Perú la afición por lo folklórico fue de esa manera sustentada por la llegada de los hombres de la sierra que traían el folklore más rico del país desde su fuente viva y en su propia sangre.

Al cabo de pocos años la Ciudad de los Reyes, llena de gente andina, olvidó su desdén por los "serranos" y fue convirtiéndose en una gran ciudad cada vez más acogedora y propicia para los serranos. Hasta los grupos más aristocráticos, los clubs dorados de Lima, admitieron en sus livianos momentos dedicados a la cultura programas de música india. Allá fueron a tocar araskaskas, yarawis, k'aswas y danzas indias el "Morochuco" Gutiérrez, Moisés Vivanco y otros cholos músicos. Y recibieron el aplauso, sincero o no, de la gente, que sólo diez años antes no habrían admitido jamás nada de lo indio entre sus pasatiempos, y mucho menos considerándolo como un espectáculo realmente artístico. Las estaciones radiodifusoras contrataron intérpretes de música "incaica", aún no sabían llamar de otra manera a estos cantos que venían de la sierra; y algunos de estos artistas como Tani Medina, Moisés Vivanco, el "Morochuco" Gutiérrez, se hicieron de prestigio. Y comenzó en Lima hasta una especie de abuso de la música "incaica".

Se produjo entonces un sorprendente cambio de la situación entre la sierra y la costa: en tanto que la canción popular mestiza conquistaba a la capital de la república, la más grande ciudad de la costa y supremo guía de la actitud de todas las demás, los pequeños grupos de terratenientes, de funcionarios y comerciantes, que constituyen la aristocracia de las ciudades de la sierra, mantenían aún su negativa de siempre.

Pero estamos seguros de que la conquista definitiva no ha de tardar; el círculo de los hombres que aún alimentan viva la oscura tradición del menosprecio a la música india se estrecha cada vez más, se reduce y se empequeñece.

---

* 23 de febrero de 1941.

RITOS DE LA SIEMBRA*

En el departamento del Cuzco, como en casi todos los de la sierra del Perú, los indios todavía siembran y cosechan entre fiestas y ceremonias. Los ritos antiguos principales no han desaparecido, ni aun en regiones donde el ferrocarril ha transformado los pueblos y ha multiplicado el comercio.

Hace ya medio siglo que el Ferrocarril del Sur cruza la quebrada del Vilcanota. Desde entonces el propio comercio de los pueblos indígenas convirtió a muchos campesinos en negociantes, llevó el trigo de la quebrada a Puno y Arequipa, extendió las aldeas a lo largo de la línea, hizo de la gran quebrada casi un solo pueblo desde el pie de los nevados hasta donde el río se pierde en un cañón de rocas para entrar en la montaña. Pero ni aun este nuevo y definitivo auxiliar de la civilización ha podido vencer el sentimiento de adoración a la tierra en el espíritu indio; los pueblos de la quebrada se han "modernizado' con mayor celeridad desde la llegada del tren, la calamina fue ganando a la teja, las calles se pavimentaron con cemento, aparecieron tiendas cada vez más lujosas, las casas de las aldeas fueron aproximándose a la línea férrea, las escuelas mismas aumentaron. Años después, y como para concluir la obra del tren llegó la carretera a la quebrada; desde entonces, el intercambio se hizo aún mucho más vivo a lo largo del Vilcanota y con los pueblos más lejanos del altiplano y de los valles; los camiones de carga se dedicaron al transporte de indios, y cruzaron por las calles mismas de las parcialidades más humildes, con un cargamento apretado de indios de toda la región; los camiones se paraban en cualquier lugar del camino para recoger pasajeros y se detenían un rato en cada pueblito esperando a los viajeros; los indios se embarcaban con sus cargas, y a todo el correr del camión tocaban su charango y su bandurria. El camión se convirtió en un vehículo sólo para indios. Y parecía que los rezagos del antiguo sentimiento religioso por la tierra acabarían pronto. El adorado Vilcanota, el Kunurana, el Antasaya, el Yanaorcco inaccesibles elevándose hasta las nubes, altísimos y soberanos, silenciosos en la inmensidad de la puna, ahora aparecían frente a la carretera y muy pronto el camión los dejaba atrás; ya no podían ser los

mismos sagrados vigías de la tierra, su misterio y su grandeza parecían derrumbados por la llegada de esta nueva máquina extranjera.

Pero, por lo menos hasta ahora, no parece haber influido muy hondo en la conciencia del campesino indio. Los hacendados viajan y recorren sus propiedades en automóviles, pero los colonos, la gente de la hacienda sigue ofrendando a la tierra, sigue dirigiéndose a ella como a una madre bondadosa; en la cosecha y en la siembra todavía la llaman con la voz antigua de los cantos rituales, para que no deje de ser pródiga y misericordiosa con sus criaturas.

En los meses de siembra, por las noches, un canto lúgubre y agudo se oye desde todas las chacras. En la oscuridad o en la luz de la luna, ese canto parece salir de dentro de la tierra, o bajar del cielo frío y hundirse a lo más hondo, en lo más duro del suelo. Primero canta una sola voz, el guía, el "yachak"; la voz no se sabe si es femenina o de hombre, pues es aguda, verdaderamente penetrante y extraña, como un aullido lento que llegara desde muy lejos; cuando acaba de cantar pasa un rato de silencio y durante ese rato parece seguir viviendo en el aire y resonando en el cielo y en el corazón del que oye; de repente, la misma melodía triste y lenta se levanta de la tierra, pero más fuerte y extensa, así aguda y penetrante; es un coro de hombres que repite exactamente el canto del guía, por ser en coro, parece un poco más grave y sacude más fuerte el alma de los que oyen desde lejos. A distancia, todo el canto parece sólo un alarido, un grito sostenido y lúgubre que alcanzara la más honda entraña del cielo y de la tierra; pero ya junto al coro y con algún esfuerzo se percibe la letra kechwa del canto. Estos cantos de imploración a la tierra no tienen letra fija. Acabada la faena, los peones se reúnen en el corredor de la casa del propietario de la tierra que se ha sembrado, y si la tierra es de un vecino principal, en la del mayordomo. En el corredor, a oscuras, toman aguardiente de caña o chicha; a ruego del dueño de la tierra o del mayordomo, el guía comienza el canto. Los guías improvisan en el instante el canto y la letra; la letra contiene una imploración a la tierra para que reciba con buena voluntad la semilla que se acaba de enterrar, para que la haga germinar con abundancia y en fruto grande; y es alusiva al dueño de la tierra y al nombre de la chacra; la música es también improvisada, dentro del estilo general de estos cantos, pero con variaciones nuevas para cada estrofa. Los guías son muy conocidos en cada pueblo y son pocos; son verdaderos maestros, crean la letra y el canto con gran facilidad, y cada vez hacen el lamento más expresivo y distinto.

Cuando el guía canta, los del coro escuchan atentamente; se calla el guía y todos guardan silencio por un instante; y de golpe, el coro repite exactamente la melodía y la letra improvisada por el guía. Y así cantan horas y horas.

Cuando se anda de noche por los caminos que atraviesan las chacras de trigo, de todas partes llega este canto agudo y penetrante; el cielo, oscuro o iluminado, los arbustos que crecen a la orilla de las chacras, el agua misma del río que baja en silencio por el fondo de la quebrada, parecen como dominados, como llenos de vibración, del ruego profundo de estos cantos:

Recuerda que somos tus criaturas,
acuérdate, madre nuestra, que sufrimos,
oye la voz de tus hijos que lloran,
recibe en tu corazón cariñoso
esta semilla que hemos sembrado,
dale tu aliento...

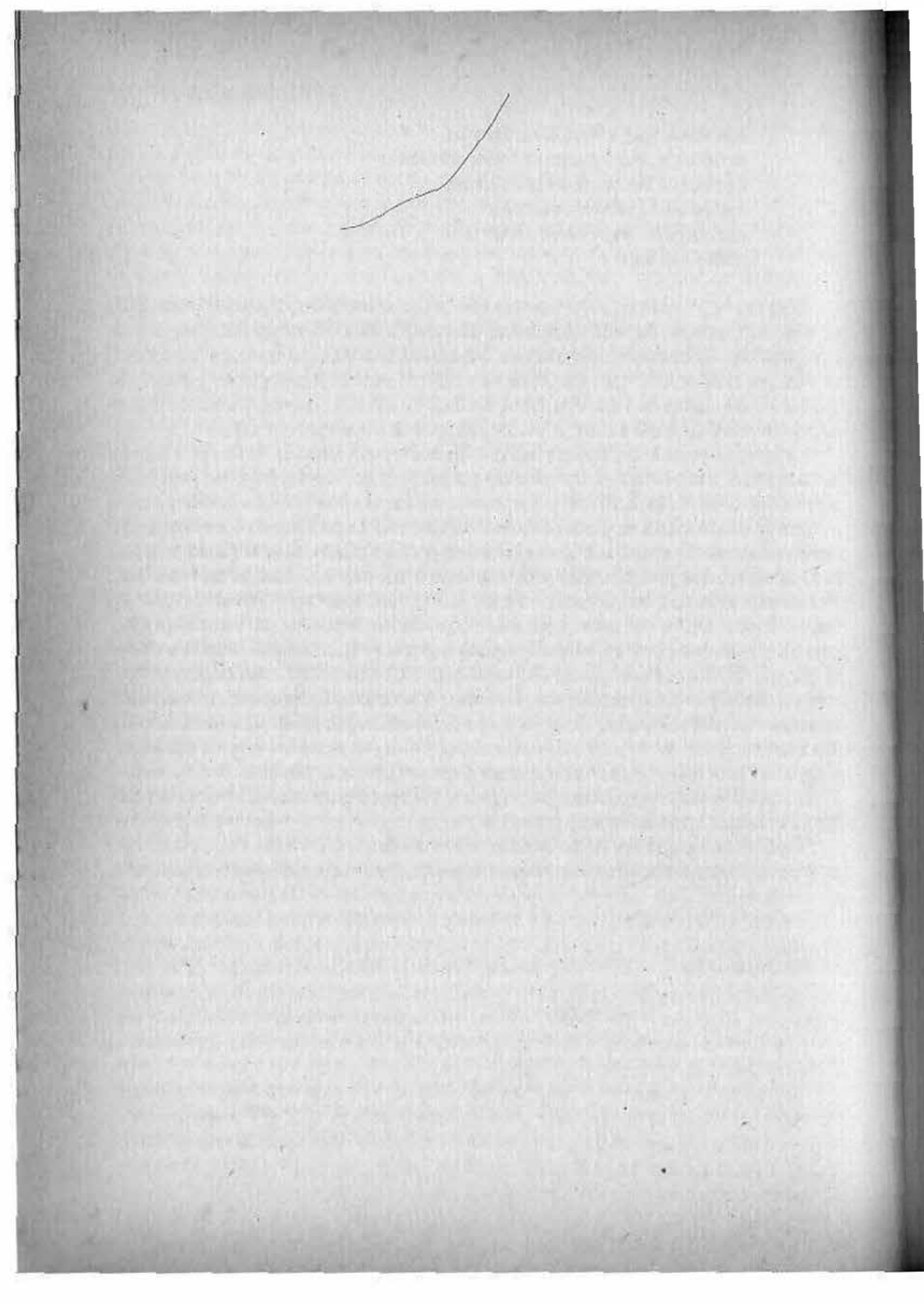
Sólo la voz y la emoción del hombre que habita sobre la tierra, sabiendo que ésta es viviente, puede dar una fuerza tan extraña, verdaderamente infinita, a una imploración. El hombre forastero que la escucha la considera un poco salvaje; el artista, por más extraño que sea, llega a percibir la profunda energía del canto; y el que ha vivido siempre en estos pueblos, por más civilizado que esté, siente al mundo como iluminado, como animado y sacudido por una humana emoción.

La propia faena de la siembra está llena de ceremonias rituales. En los momentos de descanso, los jóvenes y las solteras juegan, gritan de alegría y se persiguen corriendo en la chacra, mientras los hombres maduros toman chicha brindando por la tierra y derramando un poco de la bebida como ofrenda. Durante el trabajo, los hombres toman de sorpresa a las mujeres más jóvenes y las arrastran de los pies por todo el campo sembrado, según ellos para transmitir su virginidad a la tierra. Una vez concluida la siembra, o para iniciarla, hacen el *pampachay*: llenan una chuspa nueva -bolsa tejida de lana- con una serie de productos y de otras especies significativas, maíz blanco, maíz rojo, untu o grasa de llama, papel dorado y papel de plata... El más caracterizado de los campesinos que intervienen en la siembra toma el atado y le da su aliento varias veces, y mientras todos presencian el acto de rodillas, entierra la ofrenda en un extremo de la chacra; implora porque la semilla sea bien recibida en el seno de la tierra, porque la cosecha sea buena, para que ahuyente las heladas y las enfermedades que castigan a las plantas.

Los ritos varían según la región y aun según los pueblos, pero el fervor con que los celebran es igual en todas partes.

Y de todas las formas como el campesino se dirige a la tierra, ninguna es tan expresiva y tan emocionante como los cantos de siembra durante las noches.

* 2 de marzo de 1941.



CARNAVAL DE NAMORA *

Una pequeña cumbre separa el valle peruano de Cajamarca del de Namora. Desde esa cumbre se ve, en toda su hermosura y en toda su magnitud, el gran valle de Cajamarca. Limitando las chacras de maíz y de alfalfa, o formando manchas oscuras y compactas, se levantan en toda la extensión del valle árboles rectos y frondosos de eucaliptos. Los árboles escalan los cerros, hasta muy arriba, alegrando los sembradíos que se extienden en la falda de las montañas, por todos los límites del campo. Entre los eucaliptos que sombrean el valle, se ven a trechos y a veces formando cuadros, árboles amarillos de sauce, más bajos y más rectos; sin mecerse tanto con el viento, los sauces, ramosos y cubiertos de hojas desde su base, matizan el verde oscuro de los eucaliptos; y entre los claros que dejan los árboles grandes, orillando los caminos, junto al río que serpentea brillante sobre el verdor iluminado de todas las chacras, el tallo del maguey, con sus brazos florecidos en varios círculos, hasta terminar en una gran flor blanca cuya corola se distingue todavía desde esta cumbre que separa Namora de Cajamarca.

En las alturas del valle y en las lomadas que separan pequeños valles adyacentes al verdadero de Cajamarca, en un campo sin árboles, crecen los trigales, muy verdes y pequeños todavía en estos meses de lluvias; el viento levanta ondas sobre los trigales; y a pesar del cielo nublado y húmedo, aquí, en la lomada, los trigales y los arbustos, la tierra roja, amarilla y cobre del camino y del campo eriazo, se ven como iluminados por una claridad límpida y profunda, claridad que parece infundir su serenidad y su ternura hasta lo más íntimo del espíritu que se siente como parte de este cielo y de este aire, de esta luz que no necesita del sol para alumbrar, iluminando lo más hermoso del paisaje.

Tras de la lomada, en la cabecera de Namora, un pedregal oscuro de rocas enhiestas, que forman un tumulto extraño, como de leyenda, orillan el camino. Flores amarillas de sunchu crecen en todos los límites de los trigales; en el campo, el sunchu hace contraste con el morado y el azul de las flores silvestres que en este tiempo cubren los cerros y las quebradas.

El vallecito de Namora comienza con maizales cercados por árboles de capulí y de eucalipto; junto a los árboles, el maguey levanta sus flores hasta la altura de los frutos del capulí y de los sauces.

Algunas casas, cuyo blanqueo brilla con el sol, que ha vuelto a salir por un claro de las nubes, anuncian ya el pueblo. Frente a las casas, en el suelo del camino, grupos de cholos tocan guitarra, y cantan. Pasamos rompiendo filas de campesinos, que van despacio, y cantando, al pueblo.

Casi de repente entramos a Namora. La plaza comienza por una especie de calle que se ancha, siempre en bajada, forma un pampón orillado por casitas de corredor y se cierra casi en punta, y allí termina el pueblo; por la calle de salida se va la acequia de agua que cruza un extremo de la plaza, el agua corre por un callejón angosto sombreado por árboles de capulí y de sauce; en la misma esquina se abre otro callejón más ancho y limpio que va hacia la izquierda. Los dos caminos desembocan en la plaza. El pueblo no tiene iglesia, falta la cruz grande que siempre se ve apoyada en la fachada de todas las iglesias de los pueblos. El sol que alumbra desde un claro de las nubes dora la copa de los árboles y llega siempre a las paredes blancas y al suelo húmedo de la plaza.

Aquí están los cholos del norte, vestidos de blanco, con sus sombreros de paja, cantando en castellano, en la plaza de su pueblo. La plaza, que es todo el pueblo, vibra; en el pampón, junto a las ramadas, a la puerta de las tienditas, o llegando de los caminos de entrada y cruzando con paso solemne todo el pampón, cantan fuerte todos. Y con guitarra. La música es india; es un sonsonete que repiten millares de veces cambiándole siempre de letra; es un sonsonete de carnaval, que recuerda mucho al gran carnaval de los pueblos indios de Ayacucho y Apurímac; es del mismo estilo, tiene el mismo genio del canto de carnaval indio, porque el carnaval es un verdadero género de música en el Perú. Pero este de Namora, del norte, parece como mutilado y empobrecido, no tiene la fuerza y la gran riqueza musical del carnaval apurimeño. En la guitarra rasgan el acompañamiento, en un temple casi idéntico al que emplean en Ayacucho y Apurímac, cuando tocan el carnaval en guitarra; pero este canto de Namora es un sonsonete que jamás varía. Y sin embargo, la plaza vibra, nos sentimos exaltados por este rumor de fiesta que domina el aire y el cielo del pueblo.

Cantan en castellano, improvisando casi siempre la letra, y todos con guitarra. Son cholos; de indios, les queda sólo la música y lo que ella significa; cierran los ojos, y con un semblante de absoluta indiferencia, cantan por parejas; tal parece, cuando se les mira, que cantaran dormidos, como olvidados del mundo y hasta de sí mismos; y así es aún cuando cantan caminando en las calles o cruzando la plaza; uno de ellos rasga la guitarra y ambos cantan, y van al paso, a veces bastante rápido, al compás de la música, pero indiferentes, diciendo la letra del canto como en sueño; y como son generalmente bajos, pronto se les ve pequeñitos a lo largo de la gran plaza de Cajamarca o perdiéndose en los callejones que salen de Namora; caminando al compás, con los sombreros de paja alones y su ropa blanca divisándose clara y limpia entre los árboles que cruzan sus ramas sobre los muros del callejón.

De pronto, la voz de las guitarras, que parecen dominar en el pueblo, son como acalladas por el sonido de la tinya y por la voz del pinkullu. Algún indio que entra a la plaza tocando sus instrumentos nativos. Aquí, en Namora, el indio es minoría; entra solo, cruzando el aire del pueblo con la voz aguda y autóctona de su pinkullu; solito, o seguido de su mujer, pasa entre la multitud vestida de género blanco; o se queda un rato tocando su carnaval en la plaza del pueblo. Es el mismo sonsonete, pero tocado en pinkullu y acompañado de la tinya se oye distinto, tiene más vida y fuerza; la tinya eleva el tono del pinkullu, y aunque es sólo voz de tambor sobre el que vibra una cuerda de tripa, parece que sonara grueso y duro, primitivo y áspero, para que el pinkullu llore límpido y humano, agitando la alegría en el corazón de los que van a la fiesta, y hasta en los árboles que rodean al pueblo y en el cielo, en las nubes, y en las estrellas, si es de noche.

El pinkullu y la tinya son los instrumentos del Carnaval indio en Cajamarca, en el Centro y en el Sur, pero los de Cajamarca les llaman "flauta" y "caja"; la flauta sólo tiene tres agujeros y un solo hombre toca ambos instrumentos: con una mano la tinya y con la otra el pinkullu; además, el pinkullu de Cajamarca es mucho más chico y delgado; el de Cuzco es el más grande: mide casi un metro y, como la quena, tiene seis agujeros adelante; se parece al de Cajamarca en que ambos son de palo de saúco; los de Ayacucho y Apurímac son de carrizo de la montaña, del "mámacc", y como el carrizo es mucho más compacto y duro, su voz es más sonora y limpia. En Ayacucho y Apurímac los hombres tocan el pinkullu y las mujeres la tinya.

En las plazas de los pueblos de Ayacucho y Apurímac reinan la tinya y el pinkullu toda la semana de carnaval, y desde un mes antes anuncian de los cerros, desde la cabecera de los maizales, la llegada de la fiesta; en los días de lluvia, entre el ruido del aguacero y de las avenidas que bajan arrastrando tierra de las cumbres, la voz del pinkullu llega a los pueblos, anunciando, llamando, preparando el ánimo de la gente para el "pukllay", para los días de canto y de danza sin medida y sin temor, en la plaza, frente a las iglesias, en todas las calles; libres para la alegría y el olvido, para el baile en masa.

Por eso la música del carnaval en Ayacucho y Apurímac es como un himno, y cuando lo cantan, entrando a las plazas o reunidos en los pampones de los ayllus, arrastra y domina, enardece y levanta la alegría en el corazón más huérfano, incendia el entusiasmo y reúne a la multitud. Es el canto máximo de la comunidad que se abandona al goce absoluto durante tres días.

En Namora cantan por grupos o por parejas, con los ojos cerrados, o con cierto aire de desafío, levantando las guitarras hasta el pecho. Pero este coro disperso en grupos y parejas domina la plaza, llega lejos y entusiasma.

Han seguido entrando grupos de carnavaleros a la plaza; con sus largos ponchos oscuros, casi todos de un solo color, y las puntas de adelante tiradas sobre el hombro; se han reunido algunos a la puerta de las tiendas para cantar de pie.

El sol del atardecer ha empezado a enrojecer las nubes del oriente, el resplandor de las nubes se refleja en las paredes blanqueadas del pueblito, en los árboles y aun en la tierra de la plaza. A la luz del crepúsculo el canto y la voz de las guitarras se oye mejor. Por el callejón ancho de la carretera llegan a galope tres montados, con

las guitarras en alto; emponchados y con anchas bufandas al cuello; paran de golpe sus caballos, a la entrada de la plaza, la miran, de arriba abajo y a lo ancho, hincan las espuelas después y toman el otro callejón angosto para irse; los caballos salpican el agua de la acequia con sus cascos, y corren a todo galope bajo los árboles; los tres montados se pierden entre la arboleda, en la luz opaca y dulce del crepúsculo, siempre con las guitarras en alto, como en los cuentos. Este espectáculo no se ve nunca en el sur, y por eso nos sorprende y nos cautiva.

* 27 de abril de 1941.

LA FIESTA DE LA CRUZ
DANZA DE LOS "SIJLLAS" *

Los Andes del Perú no tienen árboles. En el horizonte diáfano de la sierra, bajo la luz transparente del cielo andino, se levantan las montañas desnudas, altísimas y bruscas; la luz ilumina el perfil escueto y límpido de los cerros; y en el crepúsculo, cuando el sol alumbra detrás de los montes, el resplandor dorado de la luz crepuscular ilumina tanto el perfil de las montañas, que el filo quebrado de las cumbres se dibuja claro y preciso, hasta en su menor detalle; y aun a grandes distancias, las rocas que coronan los cerros, y que forman sus faldas, muestran todos sus ángulos, porque por ahí, por los claros y cortes de las cumbres y de las faldas abruptas alumbra la luz dorada, rozando el filo de las peñas y de los barrancos. Sobre las colinas, en la cima de los cerros próximos a los pueblos, la luz del atardecer también ilumina la cruz grande que los indios ponen de vigía y de protectora de las tierras y de los pueblos.

No falta nunca la cruz en la cumbre de los cerros que protege a los pueblos. Son cruces enormes, de eucaliptos o de sauce; cruces casi siempre llanas, clavadas en el suelo, o sobre un altar sencillo de piedras y barro. Desde las abras lejanas, el viajero que se aproxima a su pueblo divisa la cruz calvario sobre el cerro, seña y auki de su tierra nativa, y sentirá ya casi toda la alegría de ver a su propio pueblo; porque la gran cruz es el símbolo y la muestra del pueblo mismo; para eso la subieron hasta la cumbre. Esa es la cruz calvario, la cruz máxima; pero a la salida de los caminos, en el canto del pueblo, con su sudario de tocuyo o de imperial, otras cruces pequeñas, pintadas de verde o amarillo, marcan el comienzo y el fin del camino. Los viajeros se quitan el sombrero delante de estas cruces, y los choferes de los camiones que cargan indios, también disminuyen un poco la marcha y saludan. En la fachada de las iglesias, de los pueblos pequeños, siempre se ve una cruz grande apoyada sobre la pared; éstas son las cruces completas, con su escalera, su gallo, los dados, el martillo y la tenaza, los guantes, la copa de vinagre, el sudario, la túnica y la lanza de Judas; sobre el blanqueo de la pared la sombra dibuja de nuevo la cruz con todos sus detalles. Y en el tejado de las casas, varias cruces de hojalata o acero, alternadas

con toros de barro, protegen el hogar. En algunas regiones, como en ésta del Cuzco, otras cruces tienen su capilla especial y su altar, o simplemente una pared ancha que sirve como de molde a la verdadera cruz de madera, en la pared, dos o tres hornacinas vacías; y frente a ella, una pequeña plaza orillada por cactos y árboles de molle. En medio de los puentes de cal y canto, en la parte más ancha, y mirando el agua del río, siempre una cruz de piedra blanca; sobre las abras, el final de las enormes cuestas andinas, en el preciso lugar en que las bestias y los arrieros descansan por última vez y con la alegría de haber vencido el cerro, otra cruz pequeña, bajo la sombra de alguna roca. El fervor del indio, y su temor, ha sembrado de cruces toda la tierra de este lado del Perú. Por eso la fiesta de la cruz es una de las más grandes, y es fiesta universal en toda la sierra peruana.

En el valle del Vilcanota todos los pueblos celebran pomposamente el 3 de mayo con danzas, fuegos artificiales, bandas de músicos, banquetes y corridas de toros. La noche del 1º de mayo velan la cruz, iluminan la capilla donde la guardan, bailan, cantan y rezan toda la noche; adornan la cruz cubriéndola de flores, y de hora en hora revientan camaretazos y cohetes. Las bandas de músicos tocan sin descanso: es el "Cruz Velacuy".

El 3 de mayo, en las capitales de distrito los curas celebran una misa solemne. De las parcialidades próximas, de los pueblitos pequeños, de los caseríos, traen a la capital del distrito decenas de cruces; son las cruces que vigilan los caminos, las chacras, las tomas de agua, los molinos... Para ese día las cubren de flores: de rosas, de claveles, de geranios y lirios alternados con las flores del campo que todavía viven hasta el mes de mayo. Las cruces entran a la plaza grande entre cohetazos y música de flautas, de bombos y pinkullus; sobre la multitud de indios estas cruces cubiertas de flores avanzan, cargadas por los mayordomos, entre el humo de los cohetazos y el polvo que levanta la indiada al caminar sobre los pampones que son las plazas. Colocan en fila todas las cruces junto al altar mayor; el cura las bendice todos los años. Y el precio que se paga al cura por la bendición varía según los pueblos; en Urubamba es según el tamaño de la cruz; el sacristán mide por cuartas todas las cruces y el cura cobra cinco reales por cuarta, la tarifa más cara; en los pueblos del centro se paga un precio fijo, un sol por cruz, salvo que sea muy pequeña, porque entonces puede haber rebaja. En Pampas, capital de una de las provincias de Huancavelica, vi bendecir con un solo ademán cerca de mil cruces. En Urubamba no bajan de quinientas, y como la tarifa es alta, el párroco de Urubamba gana ese día mucho más aún que el de Pampas. Terminada la misa, las cruces vuelven a desfilar por las calles ya de regreso y van deteniéndose frente a casi todas las tiendas donde venden aguardiente. Los mayordomos apoyan la cruz recién bendita sobre la pared de las tiendas y se convidan entre ellos hasta el anochecer. Cantando, ya completamente borrachos, tambaleándose con su cruz al hombro, van por los caminos; a ratos dejan de cantar y lloran juntos, quejándose de su suerte, hablando palabras sueltas y sin sentido, olvidados de la cruz que llevan, en el silencio de estas noches limpias y tan estrelladas de mayo.

* * *

Pero el atractivo máximo de las fiestas de la cruz, como de todas las fiestas de la sierra peruana, son las danzas.

El Perú del Ande es millonario en danzas populares. Casi todas estas danzas tienen origen precolombino, pero muchísimas aparecieron después de la conquista. Cuando llegaron los españoles al Perú se sorprendieron ante la extraordinaria variedad de las danzas y de los bailes nativos. La nobleza imperial y el pueblo tenían en la danza casi la oportunidad suprema de expresar su máxima capacidad artística, su emoción y su fervor por la belleza universal; la danza, era aún mítica, era la ofrenda apasionada y la más noble que los príncipes y el pueblo podían hacer a los dioses; pero también era el medio más directo y expresivo de interpretar la creación artística. La Colonia no pudo extinguir la maravillosa vocación artística del indio, a pesar de los medios brutales con que persiguió todas las manifestaciones del arte popular. Al contrario, la influencia del mundo español no hizo sino exacerbar esta vocación artística y multiplicar los medios de expresión que el indio tuvo durante el Imperio. Y no en mucho tiempo el indio logró una victoria decisiva y sorprendente contra sus persecutores implacables de antes: llegaron a ser los indios los más grandes artífices de la Colonia; ellos fueron casi los únicos pintores, talladores, arquitectos y artesanos de la colonia.

Y la danza también se incrementó, en cierto sentido; la multitud de causas por las que el pueblo sufría en la esclavitud, su rabia y su desesperación, le inspiraron decenas de danzas con las que pudo vengarse, con las que pudo escarnecer a sus opresores y ponerlos ante la mofa de todo el mundo. Los "Sijllas" pertenecen a esta clase de danzas. Ahora languidece y de muchos pueblos va desapareciendo.

Los "Sijllas" son la ridiculización más aguda y vengativa de la "justicia" española y republicana. Es el baile de los jueces, de los ajusticiadores. Indios vestidos de capa o levita, con tongo o chistera, y armados de voluminosos pergaminos o libros antiguos y de sendos fuetes o látigos de cuero, y todo viejo y raído. Las capas verdosas, remendadas y harapientas; los tongos y chisteras abollados y huecos, los libros rotosos y mugrientos y sólo el látigo verdadero y nuevo. Bailan al compás de una musiquita especial que tocan un arpa, un violín, una mandolina, un bombo y una quena; todos llevan máscaras, que copian todas las caras españolas imaginables: rostros barbudos, de bigote, patilla y barba larga y canosa; rostros lampiños de expresión idiota; rostros amoratados, de larga y corta nariz sanguínea; rostros ridiculizados por bigotes caídos y una nariz apenas perceptible entre las mejillas; todos rostros que provocan la risa violenta e irresistible de los transeúntes y de los espectadores. Bailan batiendo las alas y mostrando los látigos y los libracos; parecen vampiros enormes y raídos. Bailan así hasta atrapar a algún transeúnte desprevenido; una vez que alguno de los jueces logra prender a uno de estos "delincuentes", entre todos hacen arrodillar a la víctima, el Juez Mayor le pone el libro sobre la cabeza, hace como que hojea el "código" y señala con el dedo las líneas del libro y canta con voz tonante, severa y gruesa:

Kunanmi yachanki
sijlla
diospa castigunta
sijlla
Kunanmi yachanki
sijlla
jhatun juchaykita
sijlla

Ahora has de ver
sijlla
el castigo de Dios
sijlla
Ahora has de ver
sijlla
tu enorme delito
sijlla.

Y los otros jueces también cantan en coro dando vueltas alrededor del ajusticiado, reiterando la misma amenaza, y al pasar junto al reo le van dando de librazos y de latigazos.

Kunanmi yachanki
sijlla...

Y los jueces danzan en una ronda grotesca y jubilosa alrededor del "delincuente"; a ratos se paran un instante para examinar el semblante del ajusticiado, y vuelven a bailar de nuevo con más furia. Un Varayok'(1), indio verdadero, contempla la escena, serio y tranquilo, a alguna distancia de los danzantes.

De esta manera describen los indios a todos los jueces ante quienes tuvieron que presentarse para escuchar las sentencias de despojos, de los encarcelamientos por cuatrerismo y por todos los infinitos delitos que han tenido que purgar, de los tiempos de la Colonia hasta hoy.

Pero la danza de los "Sijllas" languidece, porque la "justicia" va cambiando un poco. Y acaso dentro de algunas decenas de años desaparezcan estos jueces astrosos y grotescos de las calles y plazas de los pueblos indios en los días de las festividades máximas.

1. Varayok' : Autoridad indígena que lleva una vara por insignia de mando.

* 15 de julio de 1941

LA FIESTA DE LA CRUZ

La Cruz de Pampas y la danza de los "majeños"

Las grandes cruces que los indios clavan en la cumbre de los cerros son bendecidas una sola vez. Nuevas todavía reciben la bendición en el atrio de la iglesia; después las cargan en faena centenares de indios entre el griterío de los que dirigen la faena y el ruido de las bandas de músicos nativos. Suben los cerros despacio descansando, cantando en los relevos y llamando al pueblo de cada recodo del camino. Ya clavada la gran cruz queda ahí para siempre, mirando al pueblo y dominando todas las tierras que son del pueblo. Y los caseríos próximos, las chukllas (chozas) de los alrededores, las estancias, se creen amparadas; los indios se sienten seguros viendo la cruz. En las noches de luna, la cruz aparece en la cima de la montaña; en los días de tormenta, los rayos caen cerca de la cumbre donde está la cruz, y los indios creen que los rayos danzan en torno de la cruz sin herirla nunca; y cuando están cerca, en el cerro, se guarecen bajo las piedras que sirven de pedestal a la cruz y miran tranquilos la tormenta, y el pueblo oscurecido por la lluvia.

Pero hay un pueblo que hace bendecir su cruz "calvario" todos los años. Es un pueblo grande y raro. Un pueblo donde los vecinos principales odian a los forasteros. En las tierras próximas al pueblo siembran linaza, y esto también es raro, porque es la única tierra de la sierra donde he visto sembrar linaza; y cuando la linaza está en flor, todo el campo parece un lago azul, un lago que sube a las laderas, que se tiende en los falderíos y en las orillas del riachuelo que cruza la quebrada. Este pueblo se llama Pampas y está en el Centro del Perú. Los indios de Pampas hacen bendecir todos los años la cruz "calvario" que está clavada en un gran cerro que comienza desde el canto mismo del pueblo. El cerro es desnudo, y en el mes de mayo el poco pasto que brota en los meses de lluvia ya está marchito, los arbustos de tankar y k'opayso están negruzcos y sin hojas. Por eso los indios no bajan la cruz por el camino, sino de frente, por la cuchilla del cerro. Todos los indios suben la montaña en la madrugada, con la luz del amanecer, y se reúnen al pie de la cruz; cuando sale

el sol, desde el pueblo medio vacío, los principales miran a los indios hormigueando en la cima del cerro, junto a la cruz "calvario". Es una cruz enorme de eucalipto. Casi medio día luchan para sacarla de su pedestal, y el otro medio día la arrastran por el cerro, con cuidado, abrazados a todo lo largo de la cruz y a sus dos brazos. Gritan del cerro, de rato en rato; y van reemplazándose. El que ha visto una vez esta bajada de la cruz "calvario" de Pampas no puede olvidarla nunca. Llegan oscureciendo, cuando el crepúsculo ilumina la quebrada y las crucecitas de los techos parecen tristes bajo la luz dorada del cielo. Los indios llegan a la plaza, con la cruz "calvario", casi en silencio, cansados. Y pasan la noche en la misma plaza, velando la cruz, conversando, tranquilos, y tomando chicha y aguardiente en silencio sin hacer bulla. Porque esta región es pobre en danzas y en canto.

Pero en los pueblos del Sur, este día de la Cruz, salen por lo menos tres clases de bailarines. En el artículo anterior hablé sobre los "sijllas", ahora describiré a los "majeños" y las danzas que se han derivado de ésta.

Las danzas indias del Perú, como ya dije anteriormente, son numerosísimas. Y todas ellas son símbolos y constituyen todo un lenguaje del pueblo. Las fuerzas de la naturaleza todavía inexplicables para ellos siguen viviendo, en forma humana; y en las grandes fiestas, algún bailarín diestro las representa, y danza en las calles, es su imagen viva, su alma, su propio espíritu que viene a mezclarse con la gente de los pueblos, a participar de su alegría, de sus borracheras y de sus lágrimas. Porque todas las fiestas, al terminar, cuando los hombres han llegado al agotamiento, concluyen en llantos; y el bailarín brujo, el danzante a quien se mira con cierto temor mágico, cuando bajo su máscara y su disfraz multicolor baila entre la multitud con destreza inigualable, ése también, frecuentemente, doblado y rendido, ebrio y fláccido, llora, sin saber por qué, en algún rincón del patio en la casa del mayordomo, o en la oscuridad de los corredores o de la cocina.

Pero todo el mundo complejo del Perú actual encuentra su expresión en las danzas indias.

Los "majeños" es una danza de mestizos; no participa entre sus componentes ningún indio, todos son mestizos, gente que habla castellano, que se viste de casinete y lleva sombrero de paño de fábrica. Los "majeños" representan a los negociantes de aguardiente, a los arrieros que conducían las piaras de mulas cargadas de odres de cañazo. Representan también a los contrabandistas de aguardiente, a esa gente audaz y resuelta que cruzaba los caminos sólo por las noches, y que cuando llegaba el caso se agarraba a balazos con los vigilantes e inspectores del gobierno, o los sobornaba. Los arrieros que llevaban el aguardiente desde los valles de la costa hasta los pueblos más lejanos de la sierra y de la puna, viajando semanas y semanas, casi han desaparecido completamente. El camión los ha desplazado, ha hecho desaparecer uno de los tipos más vigorosos y novelescos de la sierra y de la costa. El arequipeño y el huamanguino eran los arrieros por excelencia, eran los grandes arrieros del Perú. Y el contrabandista arriero también ha desaparecido, y éste más que el otro; ahora el contrabando se hace con métodos adaptados al progreso, como no podía ser menos.

Los "majeños" llevan el nombre de uno de los valles más productores de aguardiente en el sur del Perú, el valle de Majes. A Majes iban los contrabandistas de aguardiente y los arrieros cargadores de cañazo.

Los "majeños" visten como vestían los arrieros clásicos y estos bailarines llevan además algunos de los objetos que eran indispensables al arriero: llevan amarrado al busto y a la cintura un largo cabestro de cuero y en la mano una botella llena de aguardiente. La k'arawatana es de rigor, aunque algunos de los bailarines no la lleven; la k'arawatana es de invención india, y por eso tiene nombre kechwa puro; son polainas gigantes que cubren la pierna y el muslo del jinete. Protegidos con sus k'arawatanas los jinetes indios de los altiplanos del sur pasan sobre el caballo todos los días del año, seguros y cómodos sin temer el frío ni las largas cabalgatas cotidianas.

En algunos pueblos, donde esta danza se ha conservado más completa, los "majeños" entran al pueblo a caballo por alguno de los caminos, y arreando una verdadera piara de mulas cargadas con odres llenos de agua. Desmontan en la plaza principal y comienzan a bailar alineándose en el atrio de la iglesia.

El traje de los "majenos" es el de los arrieros, pero en los pueblos con cinematógrafo y con guardia civil, el sombrero de paja o de paño del arriero ha sido reemplazado por el sombrero *cow-boy*. Los "majeños" no llevan máscaras; sólo el guía lleva una máscara de yeso y poncho, los otros se cubren la boca amarrándose un pañuelo de color que se anudan en la nuca y una de cuyas puntas les tapa la mandíbula, disfrazándoles el rostro. Parecen así un poco apaches. Bailan en dos filas; y las espuelas de acero o cobre suenan fuerte mientras bailan; el de la máscara va por delante, por el centro de la calle, y es él que parece marcar el compás y el que inicia el cambio de las figuras y pasos de la danza, a pesar de que no es el "capataz", porque los capataces vienen encabezando las dos hileras de bailarines. La música de la danza es un wayno casi guerrero, los músicos van delante del guía; la orquesta está formada por una guitarra, un chillador (charango), una quena y un flautín de lata. Cuando los "majeños" bailan en las plazas, en los pampones de los barrios y en las calles, una multitud los sigue. Y durante varios meses los muchachos de escuela juegan a los "majeños", bailando en fila por las calles, silbando la música de la danza.

Hay dos variantes de esta danza: "Los argentinos" y "Los chilenos". Desgraciadamente yo no he visto ninguna de las dos. Pero los bailarines de los "majeños" a quienes fotografié me dieron todos los datos acerca de estas variantes de la danza, porque ellos mismos también son bailarines "chilenos" y "argentinos".

Los "argentinos" sólo se diferencian de los "majeños" en detalles sin importancia: todos los "argentinos" llevan máscara, pero no la de yeso, sino las de alambre, unas máscaras livianas de tela metálica; además la orquesta lleva arpa. Los argentinos representan a los negociantes de mulas que venían a las grandes ferias del sur, los indios conocieron a los argentinos cuando fueron acompañando a los negociantes peruanos que iban a traer mulas a la Argentina para venderlas a los arrieros y a las haciendas cañaverales, o cuando los argentinos llegaban a las ferias, y por eso tienen su representación en el mundo de la danza india del Perú.

La danza de los "chilenos" es mucho más distinta y su simbolismo es complejo y muy interesante. Es una danza semiguerrera. El disfraz es igual al de los "majeños" con la sola diferencia del sombrero. Los "chilenos" llevan sombrero de paja de mujer, adornado con cintas de seda de todo color. "Y la música es bien triste", me decía el capataz de los "majeños". Los "chilenos" tienen tres personajes más: dos mak'titas y una "dama". Los mak'titas visten de tales, es decir, de muchacho indio, y además son verdaderos mak'tillos, dos niños indios que completan el personal de los "chilenos". La "dama" es un mestizo disfrazado de mujer, lleva en las manos un paraguas y una rueca indígena, es decir, una "puchka". La "dama" preside la danza de los mak'titas: el "yawar unu" (yawar unu quiere decir "agua de sangre").

Cuando los "chilenos" llegan bailando a la plaza, o a una esquina, me decía el capataz de los "majeños", se detienen ahí para que los mak'titas hagan su baile. Porque los "chilenos" bailan igual que los "majeños". En la esquina o en la plaza se alinean en fila, dejando una calle; la "dama" se pone a hilar en medio de esa calle; entonces los músicos tocan la primera parte del "yawar unu", que es "bien triste" y lenta. Los mak'titas entran donde está la "dama" con sus látigos en la mano, se acercan paso a paso, al compás de la música, y ya junto a ella le hacen una reverencia; vuelven después hasta el extremo de las dos filas de bailarines y repiten hasta tres veces la visita a la dama y la reverencia. Después de la tercera reverencia la "dama" retrocede un poco, los músicos tocan el "verdadero yawar unu que es para la pelea", y los mak'titas corren el uno contra el otro y se latiguean con furia. Mientras, la "dama" los mira "como llorando".

Tal parece que esta danza fuera una simbolización sorprendente de la guerra con Chile. Cuando la haya visto con mis propios ojos escribiré una información más amplia y segura.

Estas son algunas de las danzas con que los pueblos indios del sur celebran la fiesta de la cruz.

* 29 de Julio de 1941.

RITOS DE LA COSECHA*

Los ritos de la cosecha son aún más complicados que los de la siembra. La supervivencia de los ritos imperiales es extraordinaria en esta región del Cuzco. La cosecha es todavía una gran fiesta; su escenario son los campos de trigo y maíz, toda la quebrada; las eras son el centro palpitante de estas fiestas. Y el mes de mayo, mes de cosecha, los pueblos están casi vacíos, las escuelas sin alumnos, las obras particulares escampan por falta de indios braceros. En cambio, las eras de trigo y maíz hierven de gente, todo el campo está henchido de cantos, de gritos de alegria, de un rumor constante de fiesta. El cielo, en este mes, está siempre limpio y despejado, profundo y claro; las nubes, blancas y puras, permanecen inmóviles todo el día, cerca de las cumbres grises, de los cerros lejanos, azules o rojizos; el sol brilla fulgurante, caldea la tierra y quema; y en el silencio de la tierra tranquila, los cantos de cosecha suben al cielo, dulces y agudos; envuelven toda la quebrada, vibran en el espacio y alcanzan al Sol en su ansia profunda de gratitud y de invocación.

Pero el ritual completo de la cosecha sólo se cumple en los trigales de los propietarios grandes, indios o mestizos. Porque los indios que tienen chacras pequeñas hacen su cosecha en familia, y del ritual sólo cumplen lo fundamental. Yo haré el relato de una cosecha grande de trigo, porque es en la cosecha de trigo, de este cereal que nos trajeron los españoles y que hoy es el rey del Ande, donde se cumple el ritual más complejo y hermoso.

El propietario señala el día de la cosecha y lo anuncia a sus amigos, a sus peones, a sus compadres. El día señalado, mucho antes de la aurora, hace cargar a la chacra grandes chombas (vasijas) llenas de chicha, varias botellas de aguardiente, y lleva un costalillo de coca. Debe ser el primero en llegar al trigal. El dueño espera a los "invitados", porque los trabajadores van a la cosecha como invitados; nadie concibe que la faena de la cosecha sea trabajo; todos van a la "fiesta", con el ánimo verdadero y absoluto de quien va a jugar, a participar de la más alegre de las reuniones. El "invitado" que llega primero se clasifica "Ccollana", es decir, jefe, el mejor; el que llega segundo, "ccaywa", asistente del "Ccollana". Toda la faena se hará bajo las órdenes

del "Ccollana"; él será quien dirija la cosecha; pero "Ccollana" quiere decir, no "el que manda", sino "el mejor", y por tanto, deberá ser el primero en toda la faena, el primero en el trabajo, tendrá que segar más trigo que todos los trabajadores, tendrá que cargar más gavillas del campo a la era, deberá ser el que rinda más, a eso se refiere su jerarquía.

"El jaychaya" es el canto ritual de la cosecha. Cuando todos los invitados han llegado a la chacra, se reúnen en el extremo del trigal desde donde empezará la siega. El "Ccollana" dirige la primera ceremonia. Levanta los brazos al cielo y da gracias a la madre tierra por haber hecho germinar la semilla, por haberla alimentado, por haberla hecho madurar, y agradece también al cielo porque humedeció con las lluvias el suelo, porque dio su riego fecundo a los campos sembrados; llama a las grandes montañas, vigías de la tierra, les rinde homenaje, y en seguida da la señal de empezar. La luz tierna del amanecer alumbra el perfil de las cordilleras; en esa claridad suave y fría, los trigales amarillos se mecen dulcemente con el viento; en toda la quebrada, como grandes manchas relucientes, se ven los trigales, porque la luz de la aurora prende y se aviva sobre el oro pálido de las espigas. El "Ccollana" canta primero, y solo, el "jaychaya", después repiten el canto todos los segadores, e ichuna en mano, con ardiente fervor, comienzan a segar las espigas, mientras cantan. La letra del "jaychaya" es incomprensible, no tiene significado alguno; acaso antes, en una época muy primitiva estas palabras tuvieron significado, pero ahora no sirven sino para entonar la música:

Jaycharaya
jaycharayucha
jaycharayara
jaycharaya

O acaso este canto no requiere palabras, no las necesita; porque su fuerza, su expresión está en la voz del hombre, en la indecible emoción que siente el indio al cosechar, al recibir el fruto de la tierra; no es un canto, en el sentido que tiene la canción en todas las lenguas del mundo; como los cantos nocturnos de la siembra, es un alarido que lleva la vibración de la sangre, el regocijo casi primitivo del hombre cuando cosecha directamente de la tierra; por eso este canto sale como brotado de la entraña misma de los campos, el aire lo lleva al cielo, lo arrastra por las sombras, lo mezcla con las nubes, lo reproduce con extraña fuerza en los roquedales y bajo la fronda de los grandes eucaliptos; y el hombre "culto" que lo escucha, se siente como sacudido en lo más oscuro, en lo más recóndito de su conciencia, como por una voz penetrante y desgarradora que lo llamara desde el fondo sereno y alto del cielo.

Cuando todo el campo ha sido segado, reúnen las gavillas. El "Ccollana" hace una carga grande, la más grande; y cada trabajador hace la suya; en seguida a una señal del "Ccollana", se ponen las grandes gavillas a la espalda, y se inicia el carguío de las espigas a la era; van en hilera, tras del "Ccollana", corriendo con paso menudo y rítmico, y cantando el "jaychaya". Muchas veces la era está lejos del trigal, en alguna pampa pequeña cubierta de grama, en suelo duro; entonces se ve a los

cargadores atravesando las chacras, bajando laderas, cruzando entre las grandes matas de espino que orillan las chacras, por los caminos que comunican los sembrados, perdiéndose y volviendo a aparecer tras los pequeños bosques de eucaliptos, siempre corriendo con paso menudo; el "Ccollana", el guía, canta solo, con voz aguda, siempre en falsete, con un fervor tan grande, que su sola voz vuela en la quebrada y hiere, como al agudo silbido de algunos vientos que suelen cruzar por las faldas peladas de los cerros, durante las noches frías de agosto; el coro repite, y el canto del guía viene de nuevo, como crecido y más alto, bajo este cielo limpio, claro y sereno de mayo, bajo el fuego del sol que hace arder las piedras, que brilla con tremenda luz en el amarillo de los trigales. A veces, la fila de cargadores atraviesa las callecitas de los pueblos, cruza la plaza, y va por media calle; entonces cantan más fuerte, el coro se anima. Si el camino del trigal a la era es muy largo, los cargadores descansan una o dos veces, el "Ccollana" da la señal de la pascana con la voz "medio"; paran unos minutos y vuelven a correr.

Cuando todo el trigo ha sido trasladado a la era, el dueño que sólo ha sido espectador, si es gente de casinete, y que ha entrado en la faena si es indio, va con la última fila de los cargadores, llevando una cruz grande hecha de espigas; clava la cruz en el centro de la era, como señal de que la primera parte de la cosecha ha terminado.

Y viene la segunda faena de la cosecha, que es la más animada, la más alegre y bulliciosa: la trilla. Se inicia con una libación breve, en que el "Ccollana" vuelve a pedir la protección de los aukis, derramando un poco de aguardiente en el borde de la era. La trilla se hace con vacas y toros o con caballos y burros; se arrean las vacas sobre la era donde se han extendido las espigas hasta formar una gruesa capa erizada. Entonces comienza el verdadero juego, la fiesta y el griterío; las vacas y toros son obligados a correr en círculo por una cadena de faeneros que vigilan y cierran el contorno de la era y por otro grupo que arrea el ganado con palos y tridentes. Todos gritan en falsete lo más fuerte que pueden: "¡baila, baila!, ¡waay!, ¡yauú! ¡birrr!". Estos gritos se oyen a varios kilómetros de distancia, y como toda la quebrada está de cosecha, los gritos llenan el aire; desde los caminos, desde las cumbres se escucha el griterío de la trilla, y un rumor alto e incesante cubre todo el campo. Los indios corren tras el ganado que trilla, saltando, jalando del rabo a los toros; los que cuidan los contornos de la era también saltan y gritan, hacen muecas y ademanes graciosos, todos ríen a carcajadas; alguien se hace el que resbala y patalea sobre el trigo. Es un juego incesante en que los viejos parecen niños, y en que todos, dominados por una incontenible alegría, retozan y trabajan con una alegría que jamás rinden en ninguna otra faena. El "Ccollana" manda "jallpa", cada hora, calculando; entonces el ganado es echado de la era al rastrojo para que descanse. Los hombres se reúnen junto a las chombas de chicha, y beben en jarros o vasos grandes, comentando las condiciones de la cosecha, recordando la de otros años y haciendo cálculos sobre la cantidad de trigo que se sacará en el venteo.

En muchos pueblos, a esta hora del "jallpa", el dueño de la cosecha recibe la visita de sus ahijados, lo que constituye otra ceremonia compleja, pintoresca y plena del espíritu antiguo indígena; los ahijados llegan cargando una cruz grande cubierta de

espigas, cuelgan de la cruz muchas botellas de cerveza, de aguardiente y de kola. En realidad la cruz es un pretexto original, una manera de disculpar el regalo; junto a la cruz cargan una rama de eucaliptos adornada de mantas (unkuñas) nuevas y de colores brillantes, en cada manta hay un nudo de coca; la comitiva de los ahijados se anuncia con un cohetazo o lanza al aire cohetes de arranque; ingresa a la era, saludan al padrino y a los trabajadores; el padrino recibe la cruz, las mujeres de la era desatan las unkuñas de la rama, mientras las ahijadas destapan las ollas de merienda, picantes de cuyes y gallina que ellas llevan al padrino como un presente especial. En seguida plantan la rama en un extremo de la era, y comienza el convite. A esta ceremonia se le llama el "mallkichascca", es decir, el enarbolamiento.

Cuando las espigas han sido desmenuzadas por la trilla, comienza el venteo. Los hombres-avientan al aire las espigas y el rastrojo molido, el viento sopla y lleva la paja a los contornos de la era, el trigo cae y va apareciendo entre la paja molida que aún queda en la era; las mujeres barren con escobas pequeñas el rastrojo y lo van acumulando lejos del grano. Esta faena es lenta y silenciosa. Los primeros montículos de trigo que aparecen en el venteo se llaman "pacco mama", la madre dorada. Sobre este montículo ponen la cruz de los ahijados o una especial que el dueño hace de las mejores espigas si no ha tenido visita de ahijados. Cuando han clavado la cruz encima del "pacco mama", los concurrentes le rinden adoración: se acercan por parejas y al pie del montículo derraman un poco de aguardiente o chicha, como ofrenda, y siempre con palabras de gratitud dirigidas a la madre tierra; a esta ceremonia le llaman "anccosay". Ceremonia mestiza, pero ofrenda pura a la tierra, en que la presencia de la cruz es completamente extraña en su sentido cristiano, y que si tiene importancia y vive, si tiene significado en este ritual tierno y fervoroso, es sólo porque está hecha de las mejores espigas, del fruto escogido de la tierra.

Al final se juntan todos los montículos de trigo y se forma uno solo; este acto se *llama el "casarascca", que quiere decir unir o maridar, y en seguida viene la última* parte de la cosecha, el "aymuray", es decir el entroje.

Cuando todo el trigo de la cosecha ha sido depositado en el troje, se hace el "tinkay" final, es decir la ofrenda final. Ante todos los que intervinieron en la faena, el "Ccollana" pronuncia la última plegaria de gratitud a la tierra; hace el "tinkay" con aguardiente y chicha; ante el silencio de todos, con las palabras más hermosas y expresivas del kechwa, el "Ccollana" llama a la tierra y le hace presente, no sólo la gratitud del dueño de la cosecha, sino la de todos los que trabajaron en ella, pues en ese instante ni el "Ccollana" ni nadie se acuerda que el trigo, el fruto de la tierra, es del dueño, que es de uno entre ellos; el "Ccollana" habla como si la cosecha hubiera sido un beneficio para todos; con el sentido y la conciencia de la época antigua que vive aún con absoluta pureza en todos estos instantes en que el espíritu religioso *logra revivir la antigua conciencia de lo común, de la profunda y mítica conciencia* de que la tierra y sus frutos no pueden ser de propiedad individual sino universal.

Después de esta ceremonia la dueña de casa invita a una merienda abundante. El plato final es de cuyes asados; el "Ccollana" reparte este picante y debe comenzar él a comerlo, masticando la cabeza del cuye más grande, huesos y todo; después de devorar los huesos del cuye, el "Ccollana" se convierte en el jefe de la concurrencia

y puede pedir cuanto licor y chicha se le antoje. La merienda concluye, casi siempre, con la embriaguez general, y como al mismo tiempo hay merienda en muchas casas, las calles de los pueblos chicos se llenan por las noches, de grupos de indios que van a sus casas hablando y cantando en la oscuridad.

Tal el ritual completo de la cosecha de trigo. Pero como he dicho al principio, las chacras pequeñas, las de los indios pobres, son cosechadas en familia; a veces sólo el marido, la mujer y algún niño pequeñito, que contribuye siempre, aunque sea limpiando la era. Se ven en la quebrada eras minúsculas, en las que apenas una mujer sola, alguna viuda, o alguna mujer que tiene el marido ausente, arrea un par de burros o un solo toro y da vueltas con él sobre la era, horas y horas, sola, y trilla tres, cuatro días, para ventear las espigas otros tantos más. Entre el griterío y la bulla alegre e incesante de las eras grandes, entre el canto agudo de los coros que entonan el "jaychaya", bajo el aire de fiesta que llena y anima el campo, estas eras solitarias, silenciosas, pequeñitas, en que los ritos no se cumplen, en las que apenas un cantarito de chicha puesto junto a la era les salva del completo abandono; estas eras nos recuerdan en forma violenta y cruel, en toda su magnitud, la miseria y el dolor del pueblo indio, aun cuando el espectáculo de los ritos, de los cantos y del júbilo de las eras grandes hayan conmovido nuestro espíritu de otra manera y nos hayan exaltado.

* 27 de Julio de 1941.

RITOS DEL MATRIMONIO ENTRE LOS INDIGENAS DEL PERU*

El rimaykukuy

El joven que ha elegido a su *sipas* decide hablar con el padre de la elegida, pero no puede ir solo, no tiene personería para eso; debe pedir la protección de algún mayor de "respeto", o el de su patrón. El pretendiente visita, al atardecer, la casa de su futuro suegro, acompañado de algunos de sus parientes y del "mayor" que hablará por él. Van llevando un buen presente de coca y de aguardiente. El padre de la *sipas*, *al ver la comitiva comprende inmediatamente la intención de los visitantes*, y muestra un severo y enojado semblante a los solicitantes.

-Entren, amigos -dice, y toda la conversación se hace en kechwa-. Pero les ruego explicarme a qué se debe este agasajo que no merezco, ni he solicitado. Aquí no hay motivo alguno para tomar y ser agasajado. Nadie en esta choza quiere ahora ni beber ni recibir coca por razones de convites.

Y mientras habla va agriando más su expresión; mira con ojos casi enfurecidos a los visitantes. Mientras tanto, el pretendiente se retira al rincón más oscuro de la habitación, con los brazos caídos y cabizbajo, en la actitud más humilde; no se atreve a mirar a nadie y escucha, como un niño sorprendido *in fraganti* desobediencia, toda la airada reconvención del dueño de casa. Cuando el padre de la *sipas* ha concluido de hablar, el "mayor" explica en tono humildísimo y muy respetuoso el objeto de la visita. Hace la petición de la *sipas*, explicando que ya ella puede formar el "ci miento" de una casa, y que el *wayna*, por quien habla, la quiere para esposa, y tiene tales y cuales virtudes que garantizan la seguridad de que será un buen marido.

Hecha la petición el padre levanta aún más la voz, y con tono despectivo comienza a enumerar los defectos del pretendiente, y como desgraciadamente a nadie le faltan defectos, esta parte del *rimaykukuy* es ineludible. El pretendiente no se atreve a intervenir durante todo este diálogo, y mucho menos cuando el futuro suegro, como refutando al solicitante, se refiere a las debilidades y a las faltas

cometidas por el *wayna;* escucha toda la enumeración de sus defectos en la misma actitud sumisa y apocada.

Cuando el padre ha concluido de objetar al *wayna*, el "mayor" pide que se le ponga a prueba. El padre debe aceptar. Y entonces el "mayor" se atreve a invitar libremente el cañazo y la coca, y también el pretendiente puede saludar a su futuro suegro, y lo hace muy respetuosamente, inclinándose ante él casi hasta arrodillarse.

La prueba

La prueba dura muchos meses, y durante este tiempo el *wayna* se convierte en un verdadero peón de su futuro suegro. La prueba es, pues, directa; el mismo suegro es quien lo experimenta y lo observa. En todas las faenas que se realicen en las tierras del suegro, el pretendiente será siempre "ccollana", es decir, "el primero". A las cuatro de la mañana, mucho antes del amanecer, el *wayna* ya estará esperando en la puerta de casa de su suegro; al salir, amaneciendo, el suegro encontrará al pretendiente, con su yunta de toros, su taklla y los correajes listos, si se trata de arar, o con su "ichuna" o lampa, si se trata de segar o de regar. Y durante la faena será él quien realice el trabajo de dos hombres juntos; infatigable y vigoroso será en todo momento el "ccollana". No hay otra manera de demostrar que ha de ser buen marido. Y durante los meses que dura la prueba, el pretendiente será un modelo de seriedad, un verdadero ejemplo de buenas costumbres; no se le verá pelear con nadie, la chicha sólo la tomará para aplacar la sed y en ningún instante se le verá bebiendo cañazo sin motivo justificado.

El segundo rimaykukuy

Concluido el período de la prueba, vuelve el *wayna* y todos los que lo acompañaron en la primera visita a la casa de la *sipas*. Esta vez todo es distinto. Ya el *wayna* ha demostrado tener méritos, el padre de la *sipas* ha quedado convencido, no hay motivo para entrar humilde y avergonzado. El *wayna* y sus acompañantes llegan a la casa de la *sipas* con toda desenvoltura y confianza, como quien entra en casa propia. Saludan alegremente al dueño de casa, sirven el cañazo inmediatamente y reparten la coca entre todos los presentes. A la hora oportuna, el "mayor" vuelve a pedir a la *sipas* para su representado; se refiere a la prueba, y demuestra que la primera vez tuvo razón al ponderar las virtudes del *wayna*, y ruega al padre que dé su consentimiento. El padre acepta. El "mayor" abraza al padre y en seguida se abrazan todos con sumo cariño, especialmente el padre y el futuro yerno. Ese mismo día el *wayna* puede llevarse ya a la *sipas*. Entonces empieza el "sirvinakuy", hasta el día del matrimonio legal.

Cuando el *wayna* se lleva a su prometida se dice que se lleva el "cimiento" de su casa, la imagen y el símbolo vivo de la madre tierra, *mama pacha*, porque la mujer

por su fecundidad, dice el indio que es la imagen de la tierra, su representante genuina y verdadera. "Es la madre tierra", dice el padre al entregar su hija en poder del *wayna*.

El matrimonio

Los padres de los novios designan al "jatun padrino", padrino grande, y al padrino de arras. El "jatun" es el verdadero padrino, aunque el indio le da aún más importancia al de arras. Se designa el día y se da aviso a los "aynes".

En todo el patio de la casa donde se ha de festejar el matrimonio, el del *wayna* o el de la *sipas* se levanta una habitación especial, toda de paja brava, las paredes y el techo, y aun la puerta, que no es más que un arco hecho de paja trenzada; será la cámara nupcial.

El padrino de arras va por delante de toda la comitiva, hacia la iglesia, llevando en una fuente, cubierta con un paño, las monedas de plata. Los indios dicen, por eso, que el padrino de arras merece la gratitud y el respeto de los ahijados, antes que todos, porque él es quien "abrió el camino de la felicidad".

El novio va vestido de negro y la novia con el más elegante de los vestidos, a la usanza de su pueblo. Como la casa de los novios siempre está lejos de la iglesia, y en la mayoría de los casos muy lejos, la comitiva va por el camino seguida de una banda de músicos nativos; y en algunos pueblos junto a la banda llevan los "mallkis", que son grandes palos delgados adornados de cintas y cubiertos por trapos de colores y unos cilindros con mango delgado, como para poder llevarlo con las manos, es la insignia de la ceremonia religiosa. El cilindro va forrado de seda y adornado con hilo plateado y pequeños espejos brillantes. A veces los novios van a caballo, en un solo caballo, la novia al anca, y rodeados por toda la comitiva, los parientes y los "aynes".

Concluida la ceremonia, vuelven en la misma forma. En la casa se hace la fiesta. Todos bailan en el patio, junto a los "makllis" que clavan en el centro del patio, cuando los hay.

La cadena

Al anochecer, los padrinos pasan una cadena de plata por el cuello de los novios, y así encadenados los conducen a la cámara nupcial. Dentro de la cámara, y en un extremo, hay un lecho construido de adobes; hasta junto al lecho los padrinos hacen llegar a sus ahijados. El padrino aconseja al novio y la madrina a la novia; son consejos paternales acerca de toda la vida matrimonial: el padrino habla al ahijado sobre la forma cómo debe conducir sus negocios, sobre cómo debe portarse para inspirar el respeto de sus amigos y el de todo el pueblo; la madrina habla a su ahijada de cómo debe manejarse en el hogar, de cuáles son las atenciones que debe al marido... En seguida, el padrino prende las cuatro grandes ceras que esquinan el lecho; ambos se despiden de los ahijados, cierran la puerta y le echan candado. Afuera sigue la fiesta.

El sortija lluchuy

Sortija lluchuy quiere decir "sacar la sortija". Este es el acto más original, el más importante y el más significativo e indio del matrimonio. Se realiza al día siguiente de la ceremonia nupcial.

Los "aynes" se reúnen en el patio o en la habitación más grande de la casa donde se festeja el matrimonio. Los "aynes" son todos aquellos que fueron favorecidos por los novios que acaban de casarse o por los padres de los novios en el sortija lluchuy de sus respectivos matrimonios, o aquellos que han de dar su ofrenda por primera vez. "Ayne" quiere decir préstamo.

Los novios se sientan junto a una mesa cubierta por una manta nativa. El jatun padrino es el que inicia el sortija lluchuy: se acerca a la novia y dice que contribuye al "capital cimiento" del nuevo hogar con tanto de dinero, y pone los billetes o soles sobre la mesa, o bien declara que prefiere contribuir con tantos carneros, alpacas o vacas si es rico y generoso; toma el dedo de la novia y mueve el anillo unos milímetros como para sacarlo; en seguida le corresponde el sortija lluchuy al padrino de arras; como el anterior, declara la cantidad de dinero o los bienes con que contribuye al capital del hogar que se funda, y también saca el anillo unos milímetros más. Después cumplen con el ritual todos los "aynes"; los "aynes" están obligados a contribuir con el doble de lo que recibieron de parte de los casados o de los padres de éstos cuando el sortija lluchuy de sus matrimonios; si recibieron un sol, deben dar dos; si recibieron un carnero, deben llevar dos; y el recién casado duplicará a su vez el presente cuando se realice el matrimonio de los hijos de quienes recibe el primer "ayne". Y el "ayne" es sagrado, lo impone la conciencia de la sociedad india entera; no puede jamás faltarse a este deber sin perder la honra.

Y así se forma el "capital cimiento" de todos los matrimonios. Nunca dejan de tener "aynes" aun los matrimonios de las familias indias más pobres. Y el "ayne" es de toda clase de productos: chicha, aguardiente, maíz, papas, gallinas, carneros, llamas, herramientas y dinero.

Cuando el último "ayne" ha sacado la sortija de la novia, el padrino de arras hace la suma total de la ofrendas, y en voz alta declara que el "capital cimiento" asciende a tanto. En seguida, en presencia de todos los "aynes" da sus últimos consejos a los recién casados, indicándoles las muchas formas que hay para negociar honradamente y para aumentar el capital con que su vida de "estado" comienza.

Después del "sortija lluchuy" comienza la verdadera celebración del matrimonio; el baile y gran consumo de la chicha, del aguardiente y de las viandas que han traído los aynes. En algunos pueblos se realiza un "baile", que es una verdadera pantomima de los bailes "mistis" con que los "weraccochas", los señores de los pueblos, festejan el matrimonio de sus hijos. La novia y el padrino lo inician con un "jazz", una "rumba", o un "vals" que los músicos nativos tocan a su modo; en seguida, toda la comitiva india debe bailar al estilo misti todos los bailes "extranjeros" conocidos; y el patio o la habitación se convierte en el escenario de la más cómica y lamentable de las imitaciones. Es muy posible que este baile, como muchas danzas populares, tenga intención satírica; porque las parejas procuran superarse en

lo grotesco. Y este espectáculo es trise e irrisorio, o humorístico, según el criterio con que se le vea y juzgue.

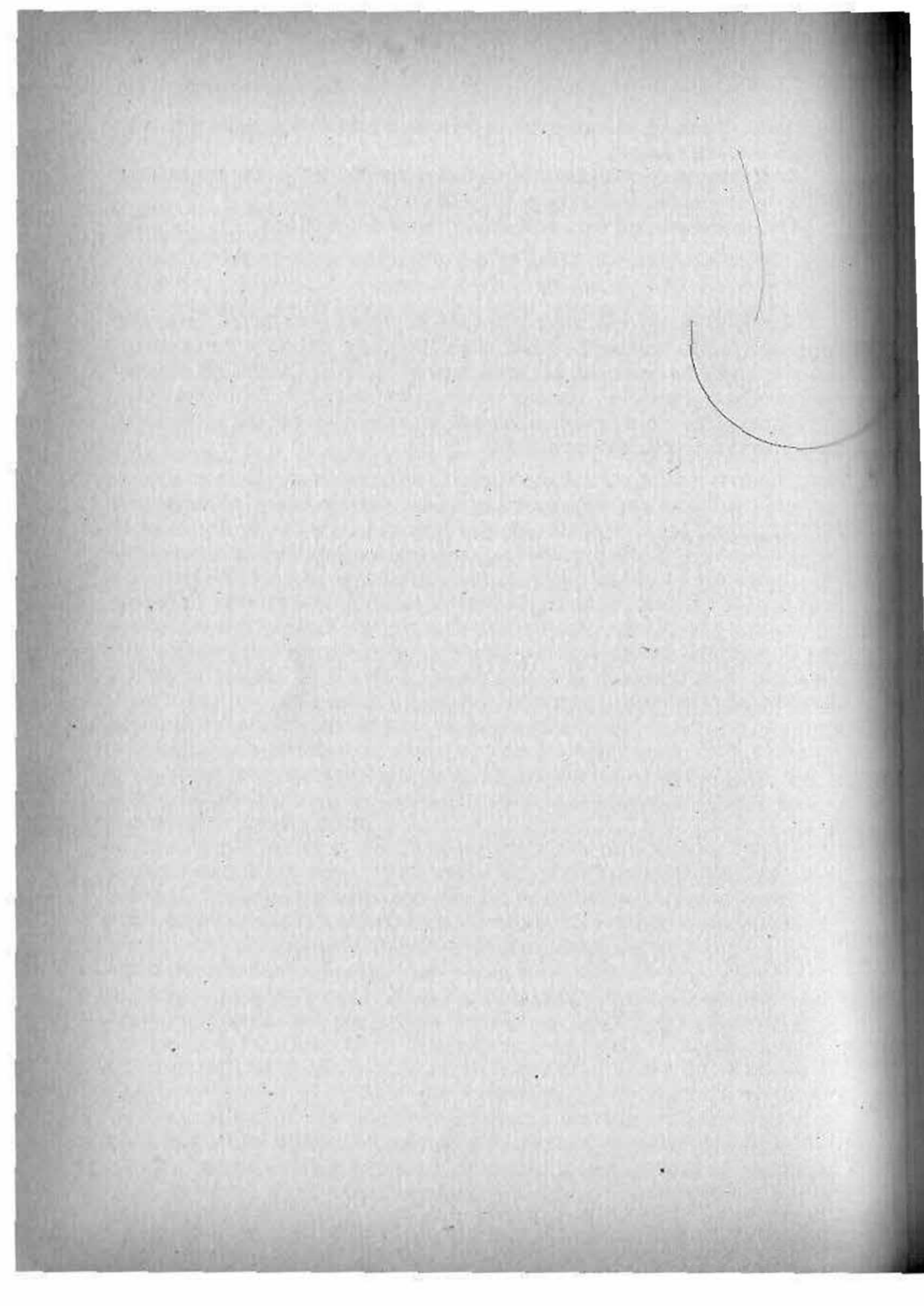
Pero apenas concluida la pantomima se baila alegremente el *wayno* con ardiente entusiasmo, en una verdadera competencia de arte y de gracia.

La fiesta dura muchas veces ocho días, y nunca menos de tres.

* * *

Los ritos del matrimonio, como el de todas las ceremonias y fiestas, varían aún de pueblo a pueblo, pero mucho más de una región a otra. Los que acabo de relatar pertenecen al de las provincias de Canas, Espinar y parte de Canchis, del departamento de Cuzco, como digo, siempre con variaciones de detalle. En las provincias más lejanas a éstas, del mismo departamento, las costumbres con que se celebra el matrimonio ya cambian sustancialmente.

* 14 de setiembre de 1941.



EL NUEVO SENTIDO HISTORICO DEL CUZCO*

Se ha interpretado la palabra K'osk'o como que significa ombligo, es decir, centro y ojo del imperio, cuando el Perú fue el imperio de los Incas. Residencia del Inca, hijo del Sol y padre universal de todos los indios, la gran ciudad legendaria de la que se hablaba en los confines del Imperio como de algo extraterreno y maravilloso. La ciudad dentro del arte, de la riqueza, de la sabiduría y del poder.

Durante las fiestas principales, los nobles bailaban en las grandes plazas con la *mejor música que había creado el hombre de este lado del Nuevo Mundo*; luciendo sus vestidos más hermosos, ñustas y príncipes danzaban, ofrendando al Sol y al Inca su arte más noble y el arte más perfecto de tejedores, orfebres y joyeros. Era el centro, el dueño de la fiesta, el Inca, el Padre Amado, el Solo, el Unico; para él la alegría, la luz y el fuego de los artistas, la hermosura del cielo y de las nubes, de las flores y de las aves, del oro y de las piedras preciosas. La ciudad del refinamiento; lo mejor de las provincias era llevado allá para que adornara la residencia del Inca. Y los mejores de entre los hombres: los amautas y los poetas, los músicos y los alfareros, los pintores y los arquitectos, los tejedores y los joyeros; y los príncipes, los nobles y los dioses de todos los pueblos y las mujeres más hermosas. ¡K'osk'o! La gran ciudad; en las provincias lejanas, y aun entre los pueblos guerreros mal sometidos, *al oír su nombre surgía en las almas la imagen de lo insuperado, lo inigualado, de lo* único perfecto, y de la más alta y suprema hechura del hombre.

El peregrino, el mensajero o el visitante que llegaba a alguna de las abras desde donde ya se divisa la gran ciudad, se prosternaban con el más profundo respeto para decirle: ¡Napaykukuykim jatun K'osk'o!, ¡yo te saludo, oh gran ciudad! Y después podía contemplar la capital, el centro del mundo.

* * *

Las abras que rodean al Cuzco son lejanas; los cerros, casi por todos los lados del horizonte, se levantan azules, entre la bruma de la distancia; parecen mirar a la

ciudad con el respeto antiguo, imperial y mítico, rodearla y defenderla de los vientos y de la intemperie, pero sin olvidar que es la residencia del hijo del Sol, del Señor de la belleza y de la fuerza, descendiente del que formó el Universo. Por las tardes, en el crepúsculo, esas montañas enrojecen, como grandes espejos iluminan la ciudad, embellecen más aún la luz del sol; en sus faldas oscuras la luz amarilla se hace honda, grandiosa y humana; como espejos reflejan el crepúsculo sobre los barrios y sobre las plazas; el crepúsculo hecho luz amarilla, resistible y vuelta en puro color, en pura luz hermosa. En esa claridad, así iluminada, la ciudad, hoy mismo, es otra vez sagrada, mítica, y el alma del hombre que en ella mora se prosterna. Y cuando cae el crepúsculo, mientras tocan las campanas, el cielo oscurece, la sombra avanza sobre el fuego de las nubes, en oleajes profundos, como cansada, el cielo parece hundirse más; y la gran ciudad cambia en armonía con el horizonte y el cielo; ambos, el universo y ella se transmiten su palpitación, su dolor y su agonía... Cuando anochece, y desaparece el cielo, mientras aún tocan las campanas, prenden los focos de la luz eléctrica; y hay que irse a la gran plaza de armas para seguir contemplando la ciudad en la cúpula y en las torres de los templos.

No es sólo la ciudad. Los indios captan la belleza del mundo en sus grandes ciudades, perseguían la unidad entre el horizonte, el cielo y el paisaje con la urbe; hacían de la ciudad la imagen del universo, el mirador de la belleza del mundo en su sitio más excelso y sensible: Cuzco, Cajamarca, Machupicchu; ciudades vivas o muertas, el hombre que entra en ellas es despertado en todo lo que tiene de superior y sensible; y su sed de belleza, de ensueño, de armonía y de infinito es rebasado y herido.

Los conquistadores demolieron casi toda la ciudad y destruyeron la obra que había costado siglos de trabajo y de perfeccionamiento al genio del creador del indio; convirtieron las joyas más preciadas en vulgar oro, exterminaron a los príncipes y destrozaron las canchas (1), los templos y las plazas. Todo el imperio lloró por la destrucción de la ciudad que era la obra maestra de los indios; se estaba destrozando el verdadero corazón del mundo indio, sus ojos, su centro, su cerebro, su juez en arte y en sabiduría: "Y yo me acuerdo por mis ojos haber visto a indios viejos, estando a la vista del Cuzco, mirar contra la ciudad y lanzar un alarido granado, el cual se les convertía en lágrimas salidas de tristeza, contemplando el tiempo presente y acordándose del pasado...", dice Cieza de León, un español, cristiano de espíritu, que vio aquella destrucción y ese dolor.

Se acabó el Cuzco imperial, sobre sus ruinas se pelearon los mismos conquistadores, y allí encontraron su tumba Gonzalo Pizarro y el otro, Diego de Almagro. Y empezó el largo, oscuro y terrible tiempo de la agonía en que el espíritu indio, la sangre india había de recomenzar otro destino; destino que llegaría a su alba, a su nueva luz, después de este oscuro tiempo de lucha, de dolor inmenso, de golpes y de bárbaro sufrir. Alba y nueva luz cuyo símbolo vivo acaso volvería a ser la misma ciudad imperial antigua, transformada, convertida en otra, en sus barrios, en sus

---

1. Canchas: palacios.

plazas, y en el espíritu de sus hombres; pero bajo el mismo cielo, protegida por los mismo aukis (2) lejanos, gigantes y hermosos, bajo los mismos vientos, bajo las mismas estrellas; pero nueva en su sentido imperial, en su destino, en su símbolo y en su mundo.

* * *

El Cuzco no podía ser destruido como residencia; como ciudad había sido hecha para la eternidad, tenía geográficamente cuanto el hombre busca para asentar su morada. Y los conquistadores se quedaron en ella. Transformaron la ciudad hasta donde pudieron, según la exigencia de su cultura, de su religión y de su sentido de lo urbano. Esa obra duró siglos, a pesar de que se hizo de prisa. No pudieron o no quisieron derruir los cimientos de algunos templos y palacios y sobre ellos construyeron templos y residencias; sin sospechar que esto también llegaría a ser un símbolo y una imagen del futuro mundo peruano, y donde quedaron esos cimientos quedaron las calles, se salvó lo suficiente para que siglos después la evocación del Cuzco imperial pudiera ser profunda y pudiera llegar hasta lo más recóndito del espíritu, aprisionándolo y deslumbrándolo, conmoviendo al hombre común y al artista, al historiador y al peregrino, y despertando con altiva fuerza el orgullo de todos los que pueblan ahora los territorios del antiguo imperio indio.

La transformación, que fue a la vez germinación, duró siglos; pero los conquistadores siguieron en mucho la geografía del Cuzco imperial, tuvieron que hacerlo; la espada de los invasores no pudo destrozar todo el cuerpo de la gran ciudad; sus casas, sus templos, la residencia de sus jefes principales, se alinearon en el orden inca, algunos de sus templos se asentaron donde fueron los templos indios, en los sitios que los incas habían escogido, y aun la plaza de armas quedó en la plaza imperial antigua. Así fue, y por eso la reminiscencia y la evocación del Cuzco Imperial ilumina con tanta fuerza; por eso la ciudad de hoy es todavía un poco mágica, cautiva, o inspira en quien entra en ella un secreto e inmenso respeto, lo exalta y lo subyuga. Esta continuidad y contraste entre la ciudad quechua y la castellana tiene una rara e imposible armonía; entre lo quechua en su base, en su genio, en su hondura, y lo español y su acabado, en la cima, en lo alto del muro que, sin embargo, tal parece a ratos, que comenzara desde la entraña misma, desde la honda raíz: de nuevo, símbolo e imagen del mundo peruano de hoy.

Pero aun hay otra causa que explica esta psicología del Cuzco: fueron los mismos indios los obreros de la reconstrucción de la ciudad al modo español; los conquistadores eran pocos para hacer de obreros y la conquista los había elevado a una inmensa categoría y no volverían jamás a emplearse en menesteres de oficio y obrería; ahora eran dueños, "werak'ochas", semidioses, ocupaban el lugar del Inca en mando y poder; dirigieron la transformación de la ciudad, pero manos indias

2. Auki: nombre mítico de las grandes montañas.

desataron los muros incas, manos indias desgalgaron las piedras del Sacsayhuaman con las que se levantaron la catedral y los otros templos cristianos; obreros indios, artistas indios levantaron los nuevos palacios españoles, esculpieron las piedras, tallaron la madera de las grandes puertas y de los primeros altares. Este hecho fue de una importancia apenas calculable hoy que constatamos sus consecuencias: fue el primer camino abierto hacia la creación del verdadero mundo en el Perú. A poco, los indios se convirtieron en los artífices preferidos y casi únicos, e infundieron su genio, su inspiración, su fantasía, su modo de concebir, de crear y de realizar el arte, en toda la estructura, en el espíritu, en la fisonomía y en lo interior de toda esa nueva ciudad que germinaba del suelo o de los cimientos de la otra, de la de los incas, de la milenaria. Por eso los monumentos que hoy contemplamos en el Cuzco con exaltada admiración, desde la calle o por dentro; las torres y cúpulas de los templos, severas, levantadas bajo el cielo, hermosas e imponentes por sí mismas y por estar donde están, y los retablos y sus marcos dorados, los cofres y la joyería de los santos, el tallado increíble de los altares y de la piedra de los arcos; las puertas y ventanas de iglesias y residencias; el Cuzco entero de hoy tiene el hálito de lo indio, en ese contraste por sus dos elementos distintos, por la armonía y unidad en su esencia estética, y por la fuerza con que despierta y colma el ansia de belleza.

* * *

Destrozado el Imperio, aniquilada la estirpe inca, organizada la servidumbre de los indios, hecho el reparto de tierras y pueblos entre los conquistadores; mientras los españoles levantaban el nuevo Cuzco, el recuerdo, el símbolo, el significado del Cuzco imperial se fue borrando de la conciencia de los pueblos disgregados, mutilados en su centro, esparcidos y colocados bajo otro sino y dentro de un nuevo orden en que fueron reducidos al último lugar. En pocas generaciones olvidaron al Inca y a la ciudad centro y ojo del Imperio. Sólo los pueblos cercanos, los de Vilcanota, los de Apurímac, los de los ríos sagrados y de los valles quechuas puros, siguieron y siguen prosternándose en las obras que circundan la gran ciudad, cuando van a visitarla; hoy mismo, a la vista del Cuzco, ornada de catedrales y hecha ciudad castellana, se descubren, y de rodillas la saludan con la antigua voz india: "¡Napaykukuykim jatum K'osk'o!". El Cuzco perdió así su significado imperial absoluto. Y comenzó un nuevo proceso.

En los siglos duros y brutales de la Colonia germinó un nuevo Perú que hoy parece muy próximo a su definición. El pueblo español llegó para fecundar el Nuevo Mundo, no sólo a conquistarlo. Con la generosidad sin par y desenfrenada, propia de su sangre y de su espíritu, con violencia cruel e impaciente redujo al pueblo conquistado a la servidumbre, y no dejó un punto del gran Tahuantinsuyu donde no hubiera clavado su planta e impuesto su mandato; pero con la misma energía y desenfreno, pan y fruto de su violencia, fecundó a ese pueblo, y multiplicó sobre la nueva tierra los árboles, las plantas y el reino animal superior de Europa. Pero los siglos, el medio, el paisaje, la inmensa mayoría del pueblo sojuzgado, modelaron,

a pesar de todo, esa tremenda fuerza. Y los descendientes lejanos, los peruanos de hoy, han encontrado que también lo indio es su estirpe; y como el proceso ha de seguir, como los elementos determinantes seguirán influyendo y mandando, acaso más tarde esta estirpe india podrá ser la dominante.

Pero ha bastado la conciencia de hoy para que la antigua, la milenaria ciudad imperial empiece a cobrar su extinguida categoría espiritual: centro y símbolo del Perú nuevo.

Y los hombres de las cuatro regiones -el anti, el kolla, el chinchay y el kunti- los que conocen la historia y tienen la conciencia del proceso y del destino de este Perú más pequeño, pero nacido del centro, del foco máximo de la cultura inca; esos están empezando de nuevo a ir en peregrinación a la gran ciudad; y a la vista de ella, a su proximidad, también se descubre, como los indios quechuas, y al entrar a sus calles lo hacen con la veneración y el orgullo de los antiguos indios, aunque en éstos es orgullo y emoción que viene de un espíritu más alto e iluminado.

* * *

Bajo el cielo nublado, cuando en el horizonte los aukis levantan su cumbre hasta la tiniebla de las nubes, el Cuzco es gris, acerado, como la tierra de las montañas que lo circundan, del color del cielo, de las nubes y de las piedras que también reciben y reflejan la sombra del horizonte. La fachada de los grandes templos parece más ancha, más alta, más severa y mejor. El crepúsculo o la sombra de las nubes es el color que mejor capta la ciudad; el oro, el gris solemne y penetrante de las grandes nubes o del oscurecer vespertino. En esa luz, las calles incas, estrechas, duras y clavadas en la tierra como las rocas perpendiculares de granito, y su remate de balcones gráciles y castizos, se funden con humana armonía; lo inca y lo castellano, con profunda sed, en indisoluble y apasionada unidad estética; las cúpulas y las torres con los muros indios, los escudos blasonados con la piedra imperial donde fueron esculpidos. Y como la voz de toda esta unidad hecha de elementos bárbaramente extraños, unidad de genios, de razas, de mundos diferentes, fundidos por la obra del dolor, del tiempo y de la voluntad humana; voz áurea de esta nueva armonía, en el silencio de la aurora, a las cinco de la madrugada, canta la gran campana del Cuzco, la María Angola, con el oro inca refundido, hecho voz cristalina e inimitable. Porque cuando ella canta a esa hora parece que fuera realmente la voz de los aukis lejanos, de las estrellas y del cielo, de la ancha quebrada oscura, de las calles vacías, y del propio corazón sensible de quien la escucha, del espíritu transido o exaltado de quien bajo la gran ciudad ha esperado hasta el alba.

---

* 19 de octubre de 1941.

EL VARAYOK', EJE DE LA VIDA CIVIL DEL AYLLU *

El Varayok' es la máxima autoridad india, jefe de los "ayllus", de los pequeños caseríos serranos, subalterno del teniente gobernador distrital, y cabeza del ayllu, su director en las faenas, su presidente en los cabildos, su representante legítimo para los reclamos, el agasajante de las fiestas, juez en los pleitos y peleas. Una especie de padre, de jefe y de director, y representante legal del ayllu.

El Varayok' es una autoridad indígena de origen colonial; es el alcalde del ayllu kechwa. Fue instituido por la legislación colonial. Como insignia de su autoridad se le dio una vara, y de ahí su nombre kechwa, "varayok'", que quiere decir "el que tiene vara". El indio hizo de esta insignia un símbolo mucho más significativo y extenso . Comenzó por decorarlo con toda la fantasía de su genio artístico, con su amor en que aparecía renacida la inspiración y el cuidado con que se forjaban las joyas imperiales. Cubrió de plata labrada la vara desnuda que le entregaron las autoridades españolas: todo el mundo indio retratado en los anillos y láminas de plata que adornan la vara de madera, las flores silvestres, los pájaros cantores de las quebradas andinas, la tuya, el chihuaco, el jilguero y la paloma que cantan en los bosques olorosos de retama y sobre los sauces cimarrones que extienden sus ramas tristes sobre el agua de los remansos; los pájaros brillantes, el siwar k'enti, el ave de esmeralda que hiere con su largo pico todas las flores de los jardines y de los campos, y los animales salvajes y domésticos, la vicuña aun más esbelta y tierna así pintada en la plata; el caballo y el toro, grabados acaso si con más lucidez y emoción, eran los animales recién aparecidos, venidos del otro lado del mar, y que hoy, dominados ya por los ayllus, eran como la creación más reciente, la última y la más hermosa de la tierra india.

Y alrededor del alcalde, al que la sociedad india convirtió en el Varayok', se reafincó el ayllu, el antiguo núcleo social indígena; prohibidas las autoridades del régimen imperial, autoridades genuinas, aparecidas tras una larga evolución social y política, el ayllu reconoció al Varayok' e hizo de él su nueva autoridad; en poco tiempo le dio atribuciones, deberes y derechos distintos a los que el régimen colonial

le había señalado, derechos y obligaciones inherentes a su categoría de autoridad indígena. Y el Varayok' fue indigenizado, en su nombre y en sus atribuciones.

Indio y residente en los ayllus, muy lejos de las ciudades capitales de los españoles, el Varayok' llegó a ser la encarnación genuina, legítima y viviente de los antiguos jefes imperiales. Y donde la organización imperial fue más profunda y genuina, donde no constituyó una imposición sino un brote legítimo de la realidad social y económica, allí fue donde el Varayok' se instituyó en forma absoluta y permanente. En el sur y en el centro del Ande peruano, es en esas regiones donde aún subsiste, o donde en desarrollo progresivo y normal ha dado origen a nuevas y más perfectas y modernas organizaciones comunales, como las de la provincia de Jauja.

Pero allí donde el régimen imperial había sido impuesto, en las provincias recién conquistadas, el Varayok' desapareció pronto, no pudo afincarse ni mantener vivo el germen indio, no pudo tampoco por eso ser causa de nuevas formas de organización comunal. Y desapareció.

Fue en el sur, y especialmente en el departamento del Cuzco, en la provincia kechwa fundamental, donde el Varayok' cobró mayor significación, convirtiéndose en el verdadero centro de la vida civil indígena.

Las fiestas religiosas después se convirtieron en los únicos días libres, de absoluta autonomía para dedicarse a la más desenfrenada alegría o llanto. Cuando los grandes altares tachonados de plata y oro se levantaban en las plazas de los ayllus, los indios podían beber, embriagarse, y bailar locamente, o en desesperada explosión de amargura golpearse con bárbara crueldad, o llorar a gritos, como criaturas, tumbados en el atrio de la iglesia o en los rincones oscuros y malolientes de las plazas. Las fiestas religiosas se convirtieron casi en los únicos puntos de referencia de la vida del indio, en su calendario, perdido el antiguo. Y pasar un cargo, una mayordomía religiosa, fue desde entonces obligación ineludible entre los indios, una cuestión de dignidad y honra; acaso mucho más porque es el mayordomo quien paga la fiesta, quien agasaja a todo el pueblo, que por el significado religioso que tiene. El día que se suprimieran las fiestas religiosas, la vida de los ayllus quedaría aún más silenciosa y triste. Y de ahí que resulte difícil tal supresión. Un indio trabaja diez, quince años, a veces toda su vida, tan sólo para financiar una de estas fiestas. Esto resulta monstruoso. Buena parte del dinero juntado con tan bárbaro sacrificio, es destinado a los gastos de la fiesta misma, a agasajar al pueblo entero, a dar el convite general a centenares de personas con todo el repertorio de la cocina indígena, con todos los licores con que suelen embriagarse y con dos o tres bandas de músicos nativos, y en la mayoría de los casos con otras bandas, aun mucho más caras, de instrumental moderno, que los mayordomos contratan en las capitales de provincia. El comunero que pasa la mayordomía se arruina para siempre en aras de la fiesta, de esta fuga del vivir atroz y cruel que significan casi todos los días del año. Se sacrifica por un día de fiesta en beneficio de la comunidad. En las fiestas se conserva mucho de los ritos antiguos, de la forma y del genio de las fiestas indígenas puras. Por eso lo esencial de estas fiestas siguen siendo las danzas, los grandes bailes populares, los

ritos nativos que se cumplen en estos días; todo flota en un ambiente dominado por lo indio en su aspecto externo y mucho más aún en su sentido, en su realidad esencial.

Los varayok's plantan su insignia delante de los altares y también presiden las fiestas religiosas junto al mayordomo o cargugok', representando al ayllu como parte civil. En las procesiones van guiando a los cargadores de las andas. En las plazas, su vara, cubierta de plata, clavada en el atrio de la iglesia o frente a los grandes altares, señala el sitio principal del baile y de la alegría.

Pero lo más importante es que alrededor del Varayok' como autoridad civil y política surgieron algunas fiestas laicas puras. Y como en el caso de las mayordomías, el cargo de Varayok' resulta a la par una obligación de honor, tan costosa que su desempeño arruina por muchos años, y ningún comunero puede ser dos veces Varayok'.

El Varayok' es el centro de la vida laica del ayllu; las fiestas que él organiza y costea como autoridad son las únicas no religiosas que la comunidad celebra; y por él es que alguna vez al año, para bailar en las plazas y para hacer fiesta, no tienen que ir antes a prosternarse ante los altares.

Las obligaciones de Varayok' hacen imposible toda otra ocupación distinta. Cada ayllu tiene dos o tres varayok's, pero uno es el principal, el alcalde; en el departamento de Ayacucho a los otros se les llama regidores. En la región de Cuzco, aparte de los varayok's la comunidad elige a una especie de ayudante de éstos, el arariwa. El arariwa lleva por insignia un zurriago adornado con anillos de acero o de simple latón. La vara del alcalde es más grande que la de los regidores.

Los varayok's son elegidos por el ayllu, en cabildo. El gobernador del distrito los ratifica, en una ceremonia especial, ante todo el ayllu reunido en fiesta, que es la fiesta cívica principal de la comunidad, el Tasa Tiachiy. El cargo dura un año, pero la elección se hace dos años antes porque el electo hace un año de aprendizaje bajo la dirección del Varayok' efectivo.

Todas las faenas comunales se hacen bajo la dirección del Varayok'. Las faenas tienen siempre algo de fiesta. La faena anual más importante es el "cequia aspiy"; en las comunidades castellanizadas del departamento de Lima, a esta faena se le llama "limpia cequia". En las comunidades del sur, regidas todavía por varayok's, es este día de faena, después del Tasa Tiachiy, el principal y el más costoso del año para un Varayok', porque es él quien paga la fiesta. Todos los hombres del ayllu se reúnen en la plaza del pueblo, y bajo la dirección del varayok' van a reparar las tomas de agua y las acequias de regadío, que fueron derrumbadas por los aguaceros y avenidas de los meses de lluvias. La faena dura todo el día, y se hace con grandes descansos durante los cuales beben chicha y aguardiente y sirven picantes y otros potajes nativos que los varayok's invitan. En muchos ayllus vuelven cantando de esta faena; son cantos especiales y antiguos, con música imperial pura y letra kechwa sin mezcla. Cantan todos, en gran coro; llegan a la plaza, oscureciendo; allí se encuentran con las mujeres que no tomaron parte en la faena; se toman de las manos, en parejas, y como una gran cadena, le dan vuelta a la plaza. Cantan hasta muy entrada la noche. Y este coro mixto, en la oscuridad, bajo el cielo estrellado, parece la voz de las quebradas o de las pampas frías de la puna alta. Después salen a los

pampones y a las callecitas del pueblo, pasan corriendo y desde el interior de las chozas los niños escuchan el coro que se aleja y se acerca, con un dulce temor, como si el ruido de las aguas y los arbustos llorara en el pueblo.

En algunos ayllus, el Varayok' que hace entrega de su cargo arroja al suelo su sombrero y su poncho, levanta las manos al cielo y agradece o ruega. Como la ceremonia se hace en la puerta de la iglesia, mientras el Varayok' entrante reza, de rodillas en el atrio del templo, el saliente, de espaldas a la iglesia, se quita la ropa con violencia, casi hasta quedarse desnudo, y la arroja a la calle. Unos dicen que hace esto de desesperación, porque el cargo lo dejó pobre y endeudado para toda su vida, y maldice y aun blasfema, lo que debe ser cierto. Pero algunos creen que esta violencia es la expresión de su alegría por haber cumplido con la obligación más dura e ineludible del comunero. Pero la verdad es que el indio que pasa su "vara" anda orgulloso por los campos de su ayllu y exige el respeto de los que aún no cumplieron con esa obligación; y los ex varayok's más viejos son los verdaderos cabecillas y patriarcas de las comunidades.

* 9 de noviembre de 1941.

EL "TASA TIACHIY": FIESTA CIVIL DEL AYLLU*

Una fiesta civil pura es casi imposible en los pueblos indígenas del Perú. La catequización cristiana tuvo mucho cuidado de "bautizar" también a las fiestas imperiales y a las fiestas regionales del mundo indio antiguo. Y todas las nuevas fiestas tuvieron carácter religioso cristiano. Pero existen algunas grandes festividades en que la inevitable procesión, los inevitables altares al aire libre y la inevitable misa, son mucho más que en otros casos una fórmula de cumplimiento; son éstas: la siembra, la cosecha, el carnaval, el escarbe de la acequia, la elección de los varayok's. Pero de éstas sólo la última es una verdadera fiesta civil del pueblo íntegro, porque la cosecha y la siembra son ahora fiestas parciales, casi podríamos decir, del hogar; el escarbe de la acequia coincide siempre en todos los pueblos con algunafecha católica; el carnaval es una gran fiesta india, acaso la más grande, pero concluye asimismo con la más intensa postración religiosa, con lamentos y lloros de arrepentimiento en todas las iglesias y capillas de los ayllus. El Tasa Tiachiy es de origen colonial, es quizá la única fiesta civil indígena arraigada de origen colonial. Los españoles la fijaron en una fecha religiosa, pero los indios la realzaron y le dieron un nuevo contenido y un nuevo nombre.

Tasa en este caso significa medida, *tiachiy* es un infinitivo kechwa que significa "hacer sentar" o instituir; las dos palabras forman una expresión mixta cuya traducción es: hacer sentar o instituir la medida, pero su significación precisa es: elegir al que ha de dar la medida, es decir al Varayok', la máxima y única autoridad civil del ayllu.

En un artículo anterior hice un estudio minucioso sobre el valor del varayok' como autoridad indígena actual en el Perú; ahora voy a hacer el relato de esta fiesta del Tasa Tiachiy, osea la consagración de los nuevos varayok's, del ayllu de Herk'a, del distrito de Sicuani.

Los indios eligen en cabildo abierto a los nuevos varayok's, sólo los hombres votan y sólo una vez se es varayok'. Los candidatos han sido designados por los viejos ex varayok's, por los "uma" o cabezas del ayllu. Durante el año, con todo

cuidado, se ha ido observando la vida de los que aún no pasaron la "vara". No se elige sino a quienes se portaron con seriedad y de quienes se sabe que tienen suficiente solvencia económica para hacer frente a los gastos del cargo. Ser Varayok' es la aspiración de todo indio, pues ello significa la plena dignidad ciudadana; antes de haber tomado la vara, el indio no ha adquirido aún la respetabilidad plena ante la gente de su ayllu; y si ha llegado a la vejez sin haber logrado ser elegido, puede ser denigrado por cualquiera.

Pero los electos por el ayllu deben ser ratificados por el gobernador del distrito, y para eso todos los hombres del ayllu van a la capital del distrito a invitar al gobernador. Ese día es el Tasa Tiachiy.

Los varayok's electos, mosok' varayok's, preparan el agasajo al gobernador y su comitiva. Los varayok's en ejercicio organizan y ofrecen la fiesta al pueblo. Son los dos aspectos perfectamente distintos del Tasa Tiachiy. Los mosok's varayok's contratan cocineras especiales que sepan hacer los potajes del menú misti y tienen que ir al pueblo grande para comprar cuanto es necesario para la mesa de un banquete a principales: vino, cerveza, pan blanco, conserva, y cuanto piden las cocineras de casa grande; pero el menú debe presentarse matizado con ciertos potajes de la cocina mestiza e indígena: picantes de cuyes, o algún plato se suche o de otro pescado de río. Los mosok's varayok's hacen el gasto para agasajar a unos diez principales de la capital del distrito. Los otros, los varayok's en ejercicio, deben ofrecer almuerzo y bebidas a todo el pueblo del ayllu, hombres, mujeres y niños, quinientas personas en el ayllu más pequeño; y sin embargo, los mosok's varayok's gastan siempre más en agasajar al gobernador y a sus acompañantes.

El 10 de julio, día del Tasa Tiachiy, una cabalgata tumultuosa de jinetes indios ingresa a la capital del distrito; hacen alto en la primera esquina de la calle principal; se bajan para asegurar bien la cincha de las monturas, para ordenar la entrada al pueblo, para escuchar un poco a la banda de pinkulleros y tambores, y descansar, haciendo tiempo. Una comisión de indios no puede visitar tan temprano al gobernador, tiene que esperar que el día esté suficientemente alto.

En la esquina, los pinkulleros tocan los cantos especiales de la fiesta; bajo la sombra de las paredes, los indios conversan a gritos y en pequeños grupos. Vienen ya bastante "adelantados" de chicha. Mientras las bandas tocan en la esquina, se agolpa la gente del pueblo; y ante el público, los indios se envalentonan, gritan más alto, y las peleas empiezan inmediatamente. Porque el indio ebrio, llora o ansía demostrar su valor y su fiereza. Los varayok's tienen que intervenir a golpes para separarlos. Cerca del mediodía, los varayok's o el sargento licenciado, jefe de los movilizables del ayllu, da la orden de montar; saltan sobre los caballos y parten a galope. Cruzan por las calles del pueblo a la carrera, alborotando a la gente. Se paran ante la puerta de casa del gobernador. Y entran después, precedidos por sus varayok's. El gobernador los recibe en el patio de la casa; todos los indios lo saludan casi prosternándose hasta el suelo. La banda de músicos se reúne en un extremo del patio y toca; los indios diestros en el zapateo, bailan, en homenaje a la "autoridad". Los varayok's invitan al gobernador para que concurra a la fiesta y dé la ratificación legal a los mosok's varayok's.

A los ayllus que ya tienen carretera, el gobernador va en automóvil contratado por el ayllu; a los otros va a caballo, en medio de los jinetes indios que le hacen escolta.

El gobernador encuentra embanderada la capilla del ayllu y todas las casas de la parcialidad; en la plaza, muchos toldos de bayeta, grandes altares cubiertos de tela de colores y adornados con centenares de monedas antiguas. En el arco que remata los altares, decenas de banderines que se agitan con el viento. Todo el pampón que sirve de plaza, lleno de las mujeres del pueblo y de los indios que no pudieron ir al distrito; y otras bandas de pinkulleros que tocan en el centro de la plaza. Una salva de dinamitazos y de cohetes de arranque anuncia la llegada de la "autoridad".

Las mujeres de los mosok's varayok's reciben al gobernador en la entrada de la plaza, cada cual con una chuspa nueva, que entregan a la "autoridad" como un obsequio simbólico. La chuspa es la bolsa en que los indios guardan y llevan la coca; casi siempre es tejida de lana de oveja o de alpaca; con una cinta muy fina, también tejida a mano, la cuelgan del hombro. El gobernador se pone todas las chuspas e ingresa al ayllu. La entrega de la chuspa significa indudablemente la entrega del poder que el ayllu confiere a la autoridad ciudadana para que pueda consagrar a los varayok's electos por la comunidad.

Con la llegada del gobernador se inicia la verdadera fiesta. La misa que el cura del distrito celebró en la mañana no ha tenido ninguna importancia.

Primero se realiza la ceremonia de la ratificación. El gobernador se muestra al pueblo desde uno de los toldos levantados en la plaza, con los mosok's varayok's a su lado, los varayok's en ejercicio a su alrededor y los más viejos ex varayok's sirviendo como padrinos de los nuevos. Las grandes varas, relucientes de plata, clavadas en hilera, presiden la ceremonia.

Después de la ceremonia comienza el agasajo al gobernador y a su comitiva. Les sirven todos los potajes del almuerzo, lo menos deben ser cinco; y los varayok's nuevos destapan sin interrupción las botellas de cerveza y de vino que los principales beben de prisa. La comitiva del gobernador y el gobernador comen y beben sin descanso; pero lo curioso es que él y todos sus acompañantes no cesan de decir con aire de sumo disgusto: "Varayok's: la comida está mala, huele feo, no han escogido buenas cocineras ¡y qué poco vino, qué poca cerveza! ¿No saben que al señor gobernador hay que atenderlo como merece?". Los mosok's piden disculpas humildemente, insultan a su vez a las cocineras y alinean las botellas de vino frente a los comensales. Terminado el almuerzo, los invitados se levantan, ebrios y repletos, como nunca lo estuvieron en todo el año, pero no dicen una sola palabra de cumplimiento; el gobernador echa el último reproche, se dirige a los ex varayok's más viejos y les dice: ¿Oigan, varayok's: el almuerzo no ha estado ni regular; para el año entrante hay que disponer mejor". Y sale a ver el convite al pueblo.

El convite del pueblo se hace con un orden casi ritual: las mujeres forman una hilera larga, frente al atrio de la iglesia, sentadas tras las grandes "chombas" de chicha, no se mueven de allí hasta el anochecer, abastecen a los "jhaywak' kuna", o mozos de servicio. Los niños se sientan en fila junto a las paredes laterales de la plaza, y los hombres al lado del atrio, cerca de los toldos. Los músicos tocan en

furiosa competencia, al centro del pampón. Decenas de jhaywak' kunas sirven picantes y chicha a los niños y a los hombres; todo en orden y bajo la vigilancia de los varayok's en ejercicio que son los oferentes del convite al pueblo.

Terminado el convite empieza el baile general. Se rompe el orden. El gobernador se queda o se va, pero las atenciones especiales concluyeron. Las mujeres del cargo, parientes o encargadas de los varayok's, siguen aún sirviendo chicha desde su fila, la que no se rompe hasta el anochecer.

Y como siempre, y en todas partes del Ande, la fiesta termina en una borrachera general. En la oscuridad de la noche, los músicos siguen tocando incansablemente. Dos o tres farolitos colgados del techo de los toldos, alumbran un círculo pequeño del pampón inmenso; y mientras los cohetes de arranque cruzan de vez en cuando la lobreguez del cielo, en la plaza, en el campo y en los caminos que van a las casitas diseminadas entre los sembrados, los indios cantan, pelean o caminan en silencio, tropezándose con las piedras y los arbustos que orillan las sendas. Al día siguiente, al amanecer, la luz de la aurora alumbra grupos de indios que se quedaron tumbados en la plaza, junto a los toldos.

Los nuevos varayok's designados toman la insignia el 1º de enero pero su dignidad empezó el 10 de julio y desde ese día reciben ya el saludo respetuoso de las gentes de su ayllu.

* 11 de enero de 1942.

EL CARNAVAL DE TAMBOBAMBA*

Tambobamba está en la provincia más oculta del Ande peruano. Allí donde el gran río, el sagrado Apurímac, rompió todas las cordilleras para bajar a la selva y seguir tranquilo y soñoliento, hasta encontrar al Amazonas. No conozco el pueblo, pero he caminado por todas esas quebradas ardientes y profundas del Apurímac torrentoso.

Apurímac quiere decir "el poderoso que habla". Porque sólo es posible verlo desde las cumbres, y su voz se oye en todas partes. Corre por el fondo de las quebradas más profundas que es posible imaginar. En las cumbres de las montañas que orillan su lecho brilla la nieve perpetua; cerca de la nieve sólo crece la paja brava y los árboles solitarios de k'eñwa; son las cumbres más altas del Ande sur peruano; cumbres heladas e inalcanzables, brillan con el sol, y en las noches se ven lejanas, diluidas en el cielo, y germinan a todos los vientos fríos que soplan hacia lo hondo de los abismos. De estas cimas se ve el río. Corre entre el bosque oscuro de árboles casi selváticos. No tiene playas; un salvaje y misterioso abismo son sus dos orillas. De las cimas parece una veta blanca, retorcida, fija y muda. Pero un sonido grave brota del fondo de la quebrada inmensa; jamás se calla, es como el canto profundo del abismo increíble que empieza en la nieve y termina en la selva. Esa es la voz más lejana del río. Pero a las haciendas y a los pueblos que existen -aunque parezca leyenda- sobre las faldas de esas quebradas perpendiculares como barrancos, hasta esos pueblos, la voz del río llega más fuerte y clara. Las rocas la templan y la agrandan. No se ve el río pero su canto grave y eterno lo cubre todo. Y está en el corazón de los hombres que viven en la quebrada, en su cerebro, en su memoria, en su amor y en su llanto; está bajo el pecho de las aves cantoras que pueblan los maizales, los bosques y los arbustos, junto a los riachuelos que bajan al gran río; está en las ramas de los árboles que también cantan con los vientos de la madrugada; la voz del río es lo esencial, la poesía y el misterio, el cielo y la tierra, en esas quebradas tan hondas, tan bravías y hermosas.

Allí vivieron los chankas; los guerreros que hicieron llorar al Inca, que obligaron al Dios de los kechwas a convertir todas las piedras en soldados para defender a su pueblo que estaba siendo exterminado por los hijos del gran río.

Fueron conquistados tarde por los españoles. Y los blancos que llegaron fueron diluidos por la quebrada, convertidos en indios, modelados de nuevo y refundidos por este río, por este paisaje tremendo que nivela y plasma, todo a imagen y semejanza de su propia fuerza, de su entraña brava y casi feroz. De aquí salieron los bandoleros más audaces del Ande peruano, con apellidos españoles, con espuelas de plata y aperos chapeados, insuperables creadores de waynos, y guitarristas sin igual. Aquí reinaron los montoneros durante los tiempos de la anarquía y de las guerras civiles. Y allí viven ahora, todavía independientes, sin ferrocarril y sin carreteras, ocultos por la quebrada, y defendidos, la gente más autóctona del Perú, gente española modelada a lo indio por el río, los más cantores del Ande, como dice uno de ellos, Edmundo Delgado Vivanco, su cronista y romancero de hoy.

* * *

El carnaval es la fiesta más grande de los pueblos indios peruanos. No conocemos bien su verdadero origen. Pero tiene sus danzas propias y su música propia. Y es la más hermosa música de todo el folklore peruano. Debe tener un lejano origen indio puro; porque en el norte, en el centro y en el sur la música de carnaval tiene un genio común. Las danzas son distintas en cada región, casi en cada pueblo; pero la música y los instrumentos en que la tocan es universal: el pinkullu y la tinya. El mestizo toca el carnaval en guitarra. En el norte la música es pobre, monótona y primitiva, los indios de Cajamarca la cantan y tocan sin descanso durante ocho días y ocho noches. Pero el temple de la guitarra en carnaval, es el mismo en todos los pueblos, y esa música pobre y primitiva tiene el mismo estilo que el carnaval del sur. Pero lo importante es que en Apurímac, en estas quebradas del gran río, es donde el "carnaval" cobra todo su esplendor musical. Centenares de canciones distintas, una por cada aldea, por cada barrio, por cada ayllu, casi por cada indio. La fiesta primitiva, la que hoy se llama carnaval debe ser de origen chanka. Es música bravía, guerrera, trágica y violenta como el cauce del gran río; misteriosa y triste como la orilla inalcanzable del Apurímac, allí donde las dos bandas del río forman un abismo liso, imponente y frío, de peñascos apenas orlados por grandes cadenas de salvajina que brotan de las rocas.

El carnaval es en febrero, en el tiempo de la creciente, cuando el Apurímac es turbio, cuando su sonido aumenta y se vuelve áspero y verdaderamente salvaje. La lluvia es feroz en la quebrada, casi siempre cae en tormenta, suena y causa espanto. El eco de la lluvia se produce en todos los grandes barrancos, las cumbres de los cerros parecen temblar; por las pequeñas hondonadas de las faldas bajan torrentes negros que arrastran piedras y árboles. Todo va al río grande. Y el agua del Apurímac, cada vez más alta, más turbia, se revuelve en grandes remolinos y tumbos, quebrándose en los recodos, salpicando, se atropella y truena. Parece el germen de la lluvia, la imagen del cielo enfurecido y oscuro.

Es el tiempo del carnaval. En estas noches, cuando la voz del río suena con su máximo poder, en todos estos pueblitos de la quebrada, prendidos sobre el abismo, salen a cantar y a bailar el carnaval, el canto guerrero, que es como la ofrenda al río crecido y terrible, al cielo agitado y a la noche lóbrega.

En algunos pueblos la canción es tierna y amorosa, pero en el Apurímac hondo, en Tambobamba, por ejemplo, es triste. La de Tambobamba debe ser muy antigua. Yo no conozco otra canción más cruel y hermosa:

El río de sangre ha traído
a un amante tambobambino.
Sólo su tinya está flotando,
sólo su charango está flotando,
sólo su quena está flotando.

Y la mujer que lo amaba,
su joven idolatrada,
llorando llora
mirando desde la orilla
sólo la tinya flotando,
sólo la quena flotando.

El río de sangre ha traído
a un amante tambobambino;
sólo su quena está flotando,
él ha muerto,
él ya no existe.

La tormenta cae sobre el pueblo;
el cóndor está mirando desde la nube;
la joven amante,
la joven idolatrada
está llorando en la orilla.

¡Wifalalalay wifala
wifalitay wifalaáá! (1)

Una incontenible desesperación despierta este canto, una tristeza que nace de toda la fuerza del espíritu. Es como un insuperable deseo de luchar y de perderse, como si la noche lóbrega dominada por la voz profunda del río se hubiera apoderado de nuestra conciencia, y se canta sin descanso, cada vez con más ansia y con más angustia. Es un desenfreno de tristeza y de coraje. Toda la esencia del vivir humano agitada con ardiente violencia en todo nuestro mundo inferior sensible. Los que no

1. Traducción de la letra kechwa.

saben el kechwa escuchan el canto con mucha gravedad y adivinan todo lo trágico y cruel que es su contenido.

Espero llegar a Tambobamba, al mismo pueblo, y cantarlo en la plaza, en coro con la gente de la quebrada, con cincuenta guitarras y tinyas, oyendo la voz del gran río, confundido en este canto que es su fruto más verdadero, su entraña, su imagen viviente, su voz humana, cargada de dolor y de furia, mejor y más poderosa que su propia voz de río, río gigante que cavó mil leguas de abismo en la roca dura.

* 15 de febrero de 1942.

LOS WAYAK'*

En mayo empiezan a madurar las sementeras; los trigales comienzan a secarse. Las hierbas y el pasto de los campos eriazos mueren antes; los arbustos ennegrecen y el pasto se vuelve amarillo, las hierbas se tienden en el suelo y el viento las esparce en todo el campo. Entonces el color de los cerros vuelve a aparecer, cuando la hierba se seca y el pasto bajo se tiende y se torna gris. La tierra amarilla, roja u ocre de los cerros andinos reaparece nítidamente en las faldas de las montañas que orillan los valles. El trigo sigue alto y flexible en las laderas, en los llanos y en los valles; las espigas se doran y el tallo y las hojas se secan.

En las faldas de los cerros donde la tierra es ocre o roja el trigo maduro hace contraste con el color de la tierra; y cuando al atardecer sopla el viento, los trigales amarillos forman ondas menudas y cambiantes; desde los pueblos los trigales parecen vivos, agitados de alegría, y aun en la noche se les ve a la distancia, como manchas blanquzcas, irreales, suspendidas en la oscuridad.

Cuando alumbra la luna y ladran los perros de las estancias y de los caseríos, los trigales se ven más próximos; en lo oscuro del campo, parece como que la luz de la luna llegara a ellos con más fuerza que a los campos próximos cubiertos de hierbas y de arbustos.

Cuando el trigo está maduro, los cuidadores o los dueños duermen cerca de las chacras, en chukllas bajitas, o a la intemperie, bajo la sombra de algún molle. Hasta el interior de las chozas llega el ruido suave del trigal seco, movido por el viento; es como un canto que durara toda la noche. Y cuando el río está próximo la voz del agua se une a la de los trigales.

La noche es durante estos meses llena de voces y de cantos que parecen venir de la honda entraña del cielo y de la tierra, de la fronda tupida de los trigales. Y los indios cuentan haber oído llamadas tristes y tentadores cantos de mujer durante estas noches, y dicen haber visto rondas y wifalas de aparecidos bailar con la voz del viento, cruzando las chacras y sacudiendo los trigales, hasta perderse en los sembrados de los confines. Dicen también que los antiguos dueños de las chacras

vienen a vigilarlas y que se oye, muchas veces, el tronar de sus hondas sobre las colinas que dominan los campos de trigo; y que los indios que fueron despojados lloran a gritos desde los muros de sus antiguas chacras, que caminan cabizbajos por las pequeñas sendas que cruzan los sembrados, que se paran un rato a la orilla de las acequias de regadío y lloran mirando los trigales, con las manos levantadas hacia el cielo; que a veces se juntan tropas de estos indios y aúllan como los perros, y corren desesperados por los caminos; y que a la hora del alba se les ve todavía, en las cumbres, mirando la tierra.

Todos viven estos meses pendientes de sus trigales, vigilantes y cuidadosos, temiendo aún que alguna calamidad venga a malograr la cosecha.

Durante el día, grandes bandadas de jilgueros y de palomas rondan los trigales, y tropas de loros saltan de los montes de molle hacia los maizales. Los jilgueros vuelan gritando, dan vueltas sobre las chacras, se deciden de repente y se posan en el centro de los trigales, lejos de los muros desde donde vigilan los wayak'; se agarran de los tallos y pican las espigas, las desgranan con gran velocidad. Los wayak' hacen tronar las hondas, tocan a vuelo las latas vacías y gritan a todo pulmón. La bandada de jilgueros levanta el vuelo, buscan otra chacra o se posan en las ramas de los molles más cercanos. Las palomas son menos visibles que los jilgueros, vuelan en bandadas pequeñas, y a veces se posan sobre los trigales sin que el wayak' las vea; unas pican las espigas y las otras caminan en el suelo recogiendo los granos caídos.

Los loros que atacan el maíz son bulliciosos y llegan en tropas largas y esparcidas, haciendo escándalo; pero son mucho más audaces, y mientras destrozan las mazorcas murmuran en voz alta, como si comentaran algo, y por eso los wayak' hacen blancos certeros sobre estas cínicas tropas de loros.

La tuya es un pájaro solitario, no abunda ni como el jilguero, ni como las palomas; en cada quebrada viven pocas. Y es sólo de climas templados, habita en las quebradas tibias, con muchos árboles altos donde ocultar sus nidos. Es el ave más hermosa de los valles; y aunque los wayak' la persiguen con saña, desde la época más antigua es el símbolo del amante en las canciones indias. Los waynos más dulces, los cantos de amor más apasionados y los más tristes, al parecer, fueron hechos para la tuya:

Hermosa tuya
tuya amarilla
parialla palchachay.

Ojos de estrella
alas de nube
la que canta
dentro de mi corazón.

Es más grande que el jilguero aunque de la misma especie, plumaje amarillo y alas jaspeadas de negro; y su pico es mucho más fornido y poderoso. Son tan

ladrones como los jilgueros, pero la tuya gusta tanto del trigo como del maíz, y con su pico duro y fuerte desgarra la panca del choclo con la misma facilidad que el loro. Pero son pocos y tímidos; cuando oyen el tronar de la honda vuelan hasta lo más alto de los eucaliptos y de los sauces; sus alas amarillas son visibles desde lejos en el ramaje verde oscuro de los molles y de los eucaliptos.

Al mediodía todos los pájaros descansan. Bajo la sombra de los árboles cantan las palomas y las tuyas. Los jilgueros prefieren los arbustos, los que crecen en la ladera de los cerros y sobre los muros de las chacras. La voz de la tuya, en la madrugada, al mediodía y al atardecer, se eleva sobre el canto de los jilgueros; su voz grave y dulce se oye hasta muy lejos. Las palomas cantan suave y bajo desde los montes que crecen junto a los ríos, porque ellas buscan para descansar los lugares más alejados de las casas y de las aldeas.

En estos meses de mayo la mayor parte de los niños indios no va a la escuela; cuidan los trigales, hacen de wayak'. Los que no tienen chacras acompañan a los otros, o se contratan de wayak' para los trigales de los hacendados. Los wayak' ganan diez centavos por día.

Pero este trabajo sigue siendo lo que era en la época imperial: no es trabajo, es un juego, como eran los trabajos agrícolas más rudos en los tiempos del Imperio. Es un verdadero juego entre los niños y los pájaros.

Los dueños de los trigales ponen grandes espantajos en las chacras. Son palos en cruz, vestidos con un poncho y ensombrerados con lok'os viejos de lana o de paja, o son calaveras de barro suspendidas de lo alto de un carrizo, de una vara de sauce o de lambras. Dicen que los pájaros se asustan con estos espantajos que dominan los trigales y parecen estar vigilando día y noche.

Pero los pájaros sólo temen de verdad a los wayak'. Los wayak' van armados de honda, o de una lata grande, vacía. La honda del wayak' tiene punta tronadora, una trenza de fibra de maguey; el wayak' dispara la honda y la cuerda de maguey truena. Con la piedra puede matar a los pájaros ladrones y su estampido ahuyenta a todas las bandadas que rondan el trigal. Los wayak' más chicos llevan una lata vacía; se paran sobre los muros de las chacras, y con un palo tocan la lata.

Los de honda, o los de lata, cantan a gritos. Llaman a los pájaros, y les dicen cantando con tono de wayno:

1.- Pesk'o pesk'o	Pájaros, pájaros:
2.- ama suakuychu	no seáis ladrones
3.- ripukuy	váyanse lejos
4.- manan trigok'a	el trigo no es mío
5.- nok'apachu	es del señor cura,
6.- señor curak'pan	si fuera mío
7.- nok'ak' kak'tink'a	yo les daría
8.- mikuykachiykimanmi	molidito
9.- kutachaykuspapis	en mi batán.

Es posible que pretendan engañar a los pájaros diciéndoles que el trigo es del señor cura, a pesar de que ya no tienen el poder de otros tiempos, siguen siendo las personas más importantes de los pueblos andinos.

Y así cantan todo el día, recorriendo los cercos de trigo; los wayak' orillan los sembrados, cantan, unos frente a otros, de muro a muro, se contestan, y ruegan a los pájaros que no roben el trigo ni el maíz.

Son los mejores días del año para los niños indios estos del wayay y los de la cosecha. Tienen que cantar y hacer bulla junto a los campos de maíz y de trigo, para ahuyentar a los pájaros de voz más dulce que hay en estas quebradas. Porque en el tiempo en que el maíz y el trigo maduran, las bandadas de estos pájaros son los peores enemigos de las sementeras. Y por eso el wayay sigue siendo todavía en el Perú el trabajo más urgente y preferido de los niños indígenas.

---

* 21 de julio de 1942.

EL VALOR DOCUMENTAL DE LA FIESTA DEL SEÑOR DE LA CAÑA*

Las danzas andinas

Más de cincuenta conjuntos de bailarines danzan en fila delante del trono del Señor de la Caña (1). Como obedeciendo a la férrea disciplina de la hacienda, los bailarines también danzan en orden casi militar a lo largo de las calles estrechas y polvorientas del caserío. La fila cubre unas tres cuadras y está formada por cerca de cuatrocientos bailarines. Es una corriente policroma, frenética, contradictoria e impresionante de danzarines auténticos e improvisados, de verdaderos conjuntos venidos del corazón de la sierra y de torpe gente disfrazada que baila sin ton ni son; de "diablos" costeños que danzan con lujuria, de zapateadores emponchados y de espuela, de "chunchos" y "negros"; un gran tumulto informe que danza al compás, cada cual de música distinta, tocada a todo vuelo o al mismo tiempo en toda clase de instrumentos indígenas y modernos. En larga y hormigueante fila los bailarines danzan y descansan a la vez; al primer golpe de vista el espectáculo es desconcertante, un poco absurdo y loco; un río de bailarines danzando en grupos cerrados a compás distinto y propio, en medio de una nube de polvo; a una señal todos cesan de bailar y se arrodillan; cuando el cura ha concluido su oración de esquina, se levantan y recomienzan el baile con igual energía y a un mismo tiempo. Parejas de "diablos" enfurecidos y ágiles preceden a la comitiva y a golpes de tronadores abren calle entre la multitud; son libres, vestidos de caballeros españoles antiguos o con túnicas bordadas, cubierto el rostro con hermosas máscaras, se lanzan sobre el

1. El Señor de la Caña es el patrón de una de las haciendas más famosas de los valles costeños del norte del Perú; su día se ha convertido en una fiesta original e importante; es una fiesta típica de hacienda; fiesta de peones procedentes de infinidad de pueblos serranos y costeños, tanto de las "lomas" y de la altura, y gente nacida en el mismo caserío de la hacienda, propia de ella, sin instinto de su lar nativo.

público a grandes saltos y restallando los zurriagos gritan con voz chillona y son temidos. Ellos y los "aradores" son los únicos libres, no pertenecen a la fila.

Los "aradores" forman un conjunto extraño y original que no he visto en ninguno de los pueblos que conozco. Representan a los verdaderos aradores de la sierra, y en verdad no están disfrazados, aunque entre esta multitud de la costa parece que lo estuvieran; son indios con la indumentaria actual; uno de ellos arrastra una "taklla", un arado de buey, el "arador" maneja la "taklla" y el pusak (guía) va adelante del que hace de buey; el arador lleva sobre el cuerpo collares de semillas de papas, maíz y ollucos, el "toro" va tocando un cencerro de lata y arrastra el arado a paso ligero, y así van arando los contornos de la gran fila de bailarines; a ratos un "diablo" les abre camino; no descansan, rodean a la fila mientras dura la procesión, guiados por la voz ronca del cencerro y ante la indiferencia de la multitud van "sembrando" los frutos de la sierra sobre el imaginario surco con que rodean la frenética procesión de comparsas.

Es que realmente esta tremenda concentración de bailarines no conmueve ni interesa mucho a los peones de hacienda que forman la mayoría de los espectadores que concurren a la fiesta. Mientras ellos danzan en regimiento, buena parte de la gente descansa en el gran parque de la casa-hacienda, o toma aguardiente y chicha en los "toldos" que las vivanderas levantan en las plazas del caserío; no rodea a los bailarines ese ambiente casi religioso de admiración y vehemencia que domina el aire de los pueblos serranos cuando los danzantes salen a bailar en las plazas. El público que orilla la fila de bailarines está formado en su mayoría por peones serranos, por curiosos y por forasteros; los serranos se agrupan junto a los danzantes de sus pueblos; a los grupos representativos de la costa los acompaña la juventud de los obreros, y a los otros, a los inventados, casi nadie. Y a pesar de que los conjuntos despiertan el entusiasmo de los indios jornaleros del valle y de mucha gente de la costa, ellos miran el espectáculo sin el fervor legítimo que solían sentir por sus fiestas nativas; lo ven todo sólo como un motivo de evocación porque la mayoría de esos conjuntos típicos, bailando en apiñada marcha sobre el polvo fino, propio de los viejos valles costeños, constituyen un espectáculo exótico, una caravana advenediza y sin arraigo, un poco extraña incluso para los mismos indios, que contribuyeron a formularla y de cuyos pueblos de origen fueron copiados o traídos la mayoría de los conjuntos; porque al haber cambiado de ambiente y de indumentaria y en su propio modo de vivir, esos indios cambiaron lo suficiente como para ver un poco azorados esas formas genuinas, las más tangibles en que se muestra la íntima entraña del ser indio, el alma nativa de la que fueron arrancados para ingresar a esta otra multitud de peones, a este otro torrente igualmente gris y más grande, aunque acaso más seco de espíritu, y en ese sentido, más pobre. Este aspecto de la feria, a pesar del inapreciable interés documental que tiene para el estudioso y para el visitante, y a pesar de que para el propietario de la hacienda constituye un éxito fastuoso e impresionante, para la multitud de peones de hacienda que vienen de los latifundios vecinos es un divertido espectáculo de feria, aunque muchos de los otros aspectos de la fiesta tienen para ellos un interés más decisivo.

El mercado de indios de los grandes latifundios de la costa norte son las provincias andinas próximas, Huamachuco, Otuzco, Ascope y Cajamarca.para el gran valle de Chicama. La mayoría de los danzarines indígenas que bailan en la fiesta de Chiclin proceden de esos pueblos.

Los "cóndores" vienen de Chuyugual. Indios comunes con pantalón negro de bayeta y camisa de tocuyo blanco, calzados con gruesas ojotas de llanta, disfrazados de cóndores por grandes alas de bayeta que se echan a la espalda pendientes de un capuchón que remata en una enhiesta y filuda cabeza de cóndor. Danzan pesadamente al compás de un corto pinkullu norteño y de una tinya (tambor) que tocan dos indios residentes en la hacienda, vestidos de dril como la gente del pueblo. Los "cóndores" se agachan para agitar las alas, bailan un wayno lento, una especie de danza guerrera; se juntan a ratos con ese aire lejano de misterio de los verdaderos cóndores y vuelven a separarse a paso lento y solemne. En las grandes plazas de los pueblos andinos, bajo el repique de las campanas y a la sombra de las oscuras montañas que circundan las aldeas andinas, esos mismos "cóndores" deben mostrarse en su verdadero genio y esplendor; danzando con el pesado moverse de los señores del aire, de los aukis sagrados del cielo, serán el alma de la fiesta, como si la imagen mítica, viviente y protectora de los altos cerros hubiera bajado a participar de los bailes del pueblo y a posarse en la plaza iluminada de sol. Aquí, en esa fila polvorienta y sudorosa de bailarines de todos los colores, forman un grupo todavía solemne y altivo, y cuando se arrodillan parecen verdaderos cóndores presos entre la multitud, agachados, buscando un instante para levantar el vuelo y fugar de ese río absurdo y mezclado de comparsas alineadas en orden frente al Señor de la Caña. Pero siguen danzando con su pesado andar toda la tarde hasta el anochecer, y cuando, de vuelta llegan a la puerta de la capilla de la hacienda, se dispersan en forma increíble; cansados, silenciosos, caminan entre la multitud en la semioscuridad de la plaza, como la otra gente, se sientan en una de las bancas chatas que rodean las mesas de las vivanderas, y ante la indiferencia de todo el mundo y de sí mismos piden un vaso de chicha o un plato de picantes y se ponen a beber o a engullir como vulgares indios. En la feria de la gran hacienda, ante la multitud ebria de peones, de ex indios que perdieron su filiación y que no lograron todavía formarse otra, estos "cóndores" desairados se quedan dormidos junto a una de esas mesas sucias de feria, o salen a vagar bajo la sombra cálida de los ficus que orillan la avenida principal de la hacienda, entre la oleada de peones que entran y salen del caserío.

Los "ingas" vienen de Otuzco. Llevan un disfraz extraño. Varias polleras superpuestas y cada vez más cortas. Entre las indias de Cuzco el número de polleras es parte de la elegancia y una de las formas de exteriorizar la riqueza; cuanto mayor el número de polleras, más delgado el busto y la cintura, más amplia y fastuosa la falda, y en las vueltas del baile, del wayno bailado en las calles, las polleras siguen la huella airosa y musical del movimiento, la pareja queda pequeña y alejada y ella baila libre, a todo aire. Pero estas polleras superpuestas de los "ingas" parecen una fea caricatura del hermoso traje de las pasñas kechwas de la región imperial; dan a los "ingas" un dudoso aspecto entre hombre y mujer, les abulta el vientre y reduce el busto con risible exageración. Llevan cubierta la cabeza con un manto blanco y

sobre esa especie de turbante un "llauto" con un sol rojo de madera, el Sol inca, dios del Tahuantinsuyo. Toscas ojotas de llanta completan la indumentaria de estos "ingas". Tal parece que fueran una grotesca y desafiante caricatura de los incas, una increíble parodia, que sin duda alguna apareció tarde, en la Colonia, acaso como la expresión de un superviviente rencor por las conquistas kechwas o bajo la inspiración de los conquistadores. Es naturalmente un poco aventurado hacer deducciones, pero el aspecto extraño y sugerente de este conjunto de bailarines induce poderosamente al espectador a intentar una explicación. Bailan con música de pinkullu que parece ser el instrumento universal indígena de las provincias del norte. La música es pobre y monótona, y los "ingas" bailan con paso menudo, casi arrastrando los pies, parecen indias viejas cansadas; van sacudiendo sus polleras al compás del ritmo lento de un wayno insípido del norte; los encabeza el "inga" más bajo y rechoncho, que hace de jefe y carga una alta insignia, que es una delgada vara cubierta de monedas de plata en cuya cima un sol incaico luce, y parado sobre el sol un gallito de madera, erguido, en actitud de cantar; un gallo triunfador, pequeñito y caricaturesco, posado sobre el Sol de los incas. Y para completar el cuadro, junto a estas mamaconas con voz y rostro de indios, no baila sino camina el "cuzco". El "cuzco" es un ser taciturno, un indio haraposo que forma parte del conjunto de los "ingas"*. Lleva una máscara de yeso o de lana tejida y una cabellera larga y salvajina (sacha-sacha) que le cae hasta media espalda. De yeso o de lana, la máscara tiene una rara y meditabunda expresión de tristeza. El sacha-sacha es una fibra vegetal parásito de los árboles que crecen en los barrancos, es una fibra gris que cuelga de las ramas de los grandes árboles, cae en cabelleras sobre los abismos y da a los montes y a las peñas un aire salvaje y misterioso. Los "cuzcos" llevan además, pendiente del hombro, un vellón de sacha-sacha. Así, con su rostro taciturno, su cabellera gris de árboles montañosos, caminando a paso lento y solitario, abrigados con un poncho corto y viejo como si verdaderamente tuvieran frío, los "cuzcos" parecen duendes venidos de los bosques profundos que crecen en las quebradas por donde se baja a la selva, hijos de las rocas cubiertas de salvajina, agobiados y soñolientos. Este rarísimo personaje, obligado a marchar junto a la tropa grotesca de esos "ingas" deformados, debe acaso simbolizar a los verdaderos cuzcos, a quienes se les muestra así, con el rostro sombrío bajo una cabellera terrosa de salvajina y arrastrando con una soga lanuda una especie de pelota cosida de harapos, para darles una viva apariencia de mendigos o de locos.

De vuelta, llegando a la puerta de la capilla, también los "ingas" se dispersan; entonces ya es de noche, y como los "cóndores", se confunden con la multitud de peones; a pesar de sus llamativos disfraces de mamaconas coronadas, no despiertan ya interés alguno; se pierden en dirección a la casa donde se quitarán el disfraz o se acercan junto a algunas mesitas donde se vende ponche, aguardiente o chicha; los "cuzcos" se quitan la máscara y se arrancan la cabellera.

* 30 de agosto de 1942.

LA DANZA DE LOS SICURIS*

El sicuri de Puno -"ppusa" en aymara- es una flauta de Pan doble. En las tumbas de Paracas se han encontrado sicuris de barro, pero estos de Paracas son, como las antaras de Ayacucho, una flauta de Pan simple. Los sicuris de Puno son de una complejidad extraordinaria, cada instrumento representa una flauta de órgano, y diez o quince indios tocando sicuris forman una orquesta, un órgano impresionante en que cada flauta está tocada por un artista, por un ser viviente y excitado de violenta sed de danza y embriaguez. Cada sicuri está formado por dos flautas de Pan hechas de una caña muy fina y amarradas con cuerdas de tripas o con cintas de lana tejida. Una orquesta de sicuris, una tropa de bailarines, está formada por sicuris de diversos tamaños -según la nota que les corresponde tocar-, desde 40 centímetros de largo hasta pequeñísimos sicuris que se pierden en la mano del indio que los toca. Este es hoy un instrumento propio del altiplano; en las otras regiones de la sierra del Perú está desapareciendo, en el centro y en los otros departamentos del sur es ya un instrumento raro; los indios prefirieron definitivamente los instrumentos de origen español y olvidaron éste y ya no lo saben tocar ni fabricar. Pero en Puno, en la altura, el ppusa sigue siendo el instrumento principal y característico, y como no se toca en forma individual sino en grupo, es instrumento de las fiestas y de las danzas más grandes e importantes. Instrumento ritual y extraño, indio puro, significa fiesta, multitud, procesiones, víspera de grandes borracheras y llantos; lo tocan soplando a pulmón lleno; el aire alcanza la base de las flautas, rebota y escapa por la boca de las cañas y silba; en los sicuris altos y gruesos suena con una gravedad profunda, en los pequeños y agudos produce un silbido fino y largo; todos juntos, los ppusas en una tropa de bailarines forman una orquesta de viento que oprime y sacude el alma de quien los oye; los bailarines lo tocan saltando o agachándose contra el suelo, danzando con una furia desenfrenada; un bombo duro y grave acompaña a los ppusas, y sobre la voz gruesa y siempre igual del bombo, la voz de los sicuris se levanta y grita, como si todos los tonos del viento de las grandes alturas hubieran sido encadenados y dominados, sometidos y manejados por la furiosa tropa de

bailarines vestidos de espejos, de cuentas de vidrio y de entorchados de plata y oro. Es el conjunto más impresionante y hermoso que he visto en esta región del Vilcanota.

* * *

Nadie sabe cuántas clases de danzas indias hay en el departamento de Puno; sólo sabemos que es la región más rica del Perú en bailes típicos; en ninguna otra región hay tanta variedad de danzas, ni indios o mestizos de otras regiones han creado tal cantidad de disfraces; nadie ha sabido aprovechar con más imaginación y fantasía los vestidos y los adornos de origen español para disfrazar y dar brillo y misterio a sus bailarines. Los bailarines de Puno bajan a todos los pueblos de las calles y quebradas del Cuzco para acompañar a las procesiones y dar solemnidad e importancia a las fiestas principales de los pueblos. La mayoría de las veces no los contratan ni les pagan; bajan en peregrinación por demostrar su piedad y por rendir homenaje a los santos patronos, por los agasajos y las bebidas, por deslumbrar a los pueblos y convertirse en el centro de las fiestas, y como embajadores de los indios del gran altiplano. Los indios de Puno son pobres; en muchas provincias son miserables, acaso los más miserables de todo el Perú; hace poco, en 1939, cuando la gran sequía, murieron de hambre por centenares; pero, así y todo, son gente activa, audaz, industriosa y sensible. El altiplano es frío, cruel y de una hermosura tormentosa e inclemente; la tierra es lisa, dilatada como el viento, de un solo color y de una sola vegetación fina y baja; los rarísimos árboles que crecen en los patios de las casas sorprenden y casi infunden temor; en los horizontes lejanos y silenciosos se levantan las montañas filudas y rocosas de granito negro, y los nevados brillantes, llenos de mágico misterio, bajo la sombra de las nubes; el lago está al centro y es como la imagen de todo este campo alto y helado, y cuando uno ve llegar las balsas al puerto, en el crepúsculo, toda esta tierra parece de nuevo primitiva, mítica y legendaria. La música y las danzas de los indios de esta tierra está cargada de la silenciosa y torturante belleza del paisaje en que viven. Cuando los sicuris ensayaban en Sicuani, bajo el cielo hermoso y tranquilo de la quebrada, yo iba a escucharlos desde una esquina próxima: la voz de los grandes sicuris parecía sacudir los eucaliptos y a los árboles de durazno que crecen en algunos canchones del pueblo, el viento llegaba como empujado por el canto impaciente y alocado de estas antaras de tantos tonos, mezclados en un profundo intento de reproducir y cantar tal cual es la fría y negra nube de la gran cordillera, el cielo y la tierra de la puna alta y sin límites, de cantar el tormento del corazón de los hombres que a través de milenios han sufrido y adorado a esta tierra, esa tierra y ese mundo que los oprime y exalta.

* * *

La palabra sicuri es kechwa. Se supone que viene de la palabra "sijwa", sijwa es el nombre de la especie más alta de paja brava o ichu; el sijwa es la paja que más suena cuando sopla el viento; sijway es un infinitivo onomatopéyico que significa

silbar como la paja alta de la puna. Julián Palacios, maestro puneño, de puro espíritu indígena, diccionario viviente de toda la sabiduría del indio kolla, afirma que la palabra sicuri denomina indistintamente al instrumento y a los bailarines de la danza que lleva ese nombre. Pero el nombre específico aymara de la zampoña es "ppusa", que viene de la palabra "ppusay", soplar.

Julián Palacios cree que esta danza es de indudable origen poscolombino, que los españoles, ante el espectáculo brillante e ilimitadamente variado de las danzas nativas, decidieron exhibir en las fiestas religiosas algunas danzas españolas. Que los sicuris tienen su origen en una danza peninsular que se bailaba al compás de una banda de músicos que era una de las muchas variantes del baile de los "morenos" o "negros". Los indios imitaron esta danza y sustituyeron la banda de música con los ppusa o antara, que es el instrumento típico y el más perfecto de los indios kollas. Y así formaron este conjunto de "pusa morenos", nombre en el que la palabra ppusa es el específico. El doctor Francisco Pastor, profesor universitario puneño, que ha estudiado el folklore kolla, está de acuerdo con la explicación.

Los sicuris salen vestidos de lujosísimos disfraces bordados en hilos de oro y plata, tachonados de piedras brillantes y de cuentas de cristal. Se observa una evidente influencia del vestido de luces de los toreros en estos disfraces; y lo extraordinario es que los talleres donde los hacen están en Bolivia, en la región india más lejana de la influencia española. Y los vestidos que lucen los sicuris de Puno y principalmente los conjuntos que bajan a los pueblos de las quebradas o se improvisan entre las colonias de indios kollas, son en realidad de segunda mano, restos o deshechos de los opulentos disfraces que son estrenados en la gran fiesta de Copacabana. El bailarín sicuri genuino es la imagen de una sota de oros del naipe español, y los indios, hoy mismo, les llaman "sotas" a los personajes típicos de esta danza. El "sota" lleva en la cabeza un gorro dorado y un penacho de plumas rojas y blancas. Este disfraz ha degenerado mucho hoy y el conjunto mismo ha admitido personajes extraños pertenecientes a otras danzas.

Todos los bailarines tocan zampoña o ppusa; un bombo acompaña a los sicuris. La música de la danza es un wayno del altiplano, de aire marcial. Cada bailarín toca una sola nota, y entre todos, como las flautas de un órgano, forman la melodía de la danza. Tocan bailando, pasan por las calles en tropa; mientras caminan danzan suavemente, pero al llegar a las esquinas el bombo truena más alto, los bailarines forman círculo y danzan a saltos, mirándose las caras y aproximándose unos a otros como para acompasar mejor las notas; y suben cada vez más el ritmo del wayno y la danza termina en un zapateo violento y alocado.

* * *

En los últimos años los conjuntos de bailes indios han ido perdiendo su pureza. La tradición perdió su rigurosa autoridad y surgió una nefasta libertad de mezclar los personajes de unos bailes con los de otros. Aunque parezca contradictorio, el interés demostrado por los turistas y viajeros ha contribuido no poco a esta degeneración de las formas genuinas de las danzas, por el afán de improvisar y ostentar; por otra parte,

la campaña incansable de los adventistas contra las danzas y fiestas ha contribuido al relajamiento de las formas puras y antiguas. A esto hay que agregar la influencia de las carreteras y de la civilización. El indio pierde la mítica conciencia de sus bailes, se desintegra del contenido religioso y profundo de las danzas, de su valor ritual; y cuando no ve ya sino la forma externa, trata de acomodarla a su sentido nuevo de las cosas, vacío, intrascendente y ostentoso, y adultera los disfraces, mezcla los personajes de las danzas; atenta, con toda la audacia de su inconciencia, contra las formas esenciales de las antiguas y sagradas costumbres y ritos.

Así se ha mezclado a los sicuris con los "diablos". Los "diablos" que acompañan a los sicuris son de origen muy reciente; dice Julián Palacios que fueron creados hace unos veinte años por los obreros de Puno para solemnizar la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Estos diablos preceden a los sicuris y les abren camino entre la multitud; blandiendo pequeños tridentes, danzan a saltos y no tocan zampoña; se cubren el rostro con impresionantes máscaras que semejan cabezas de león armadas de grandes cuernos. El conjunto que vi en Sicuani llevaba además un "werak'ocha" (caballero). El "werak'ocha" o "jaykuy misti" es un personaje propio del baile de los "K'anchis", danza principal y genealógica de la provincia de Canchis, que ocupa toda la cuenca alta del Vilcanota. El "werak'ocha" representa a los "mistis", es decir, a los blancos; sale vestido de caballero y lleva además algunas prendas militares, de soldado raso. Es el bufón del conjunto; haraposo y humilde, sirve de payaso y hazmerreír del público.

Los sicuris bailan en los pueblos de la quebrada rodeados de un gran público. Fue la danza máxima de cuantas vi en el Vilcanota. Los indios seguían al conjunto, deslumbrados y cautivos. Los vestidos de oro y de cristales los subyugaban, y la música del altiplano, tocada en esos instrumentos que cubrían el pueblo con un aire de puna, de pampa helada, los exaltaba y reunía. El sol reverberaba en el vidrio de los disfraces y el wayno angustiante de la luna parecía dominar a las montañas que estrechan la quebrada y darles ese semblante lejano, frío y nebuloso de los aukis del Kollao.

---

* 28 de marzo de 1943.

EL LAYK'A (Brujo)

El *layk'a* es el brujo. Los niños indios juegan con unos boliches negros que son el fruto de un árbol que crece en la montaña; pero, a veces, entre millares de esos boliches negros se encuentra alguno con vetas rojas o amarillas; ese es el *layk'a*, el invencible, y vale por centenares de los otros. El contraste entre el color negro y el rojo parece misterioso, sobre todo cuando ese contraste se da como fruto de la naturaleza: el boliche siempre es negro, y cuando se encuentran unas manchas rojas o amarillas en alguno de ellos, los indios creen que ese boliche tiene un poder extraño; lo separan de los otros, de los comunes, lo guardan con mucho cuidado y con algún temor, y lo sacan para jugarlo sólo en los casos extremos, cuando todo se ha perdido.

¡Es el *layk'a*! El brujo, la encarnación del diablo. En las quebradas tibias de la sierra vive el *apasanka* o *k'ampu* : es una araña enorme, peluda y extraña; sus pelos son rojos en las puntas y negros en la base; es un animal irritable y poco numeroso; se le encuentra a veces en los caminos, después de la lluvia, andando pesadamente; y parece un gigante; si se le hurga o se le molesta de algún modo, se enfurece, se yergue y se levanta hasta donde le permiten sus patas gruesas y lanudas, y luego embiste; entonces ya no parece una araña sino un toro enfurecido y terrible.

Los niños huyen de ella y la sueñan durante mucho tiempo. El *k'ampu* es venenoso; pero en Abancay, capital del Departamento de Apurímac, vi una niña que jugaba con una de esas arañas; la acariciaba, la tiraba al aire y la volvía a recibir en la palma de sus manos. El juego era impresionante e increíble, porque en Ayacucho sólo el *layk'a* San Jorge vence a los *k'ampus* y los devora. El San Jorge es un insecto díptero, de cuerpo azul oscuro y alas rojas, sus antenas son también rojizas; este insecto debe tener entre dos y cuatro centímetros de largo; todo su cuerpo es de un azul brillante y oscuro; las alas rojas e inquietas, rojas como fuego, sobre el cuerpo misteriosamente azulado, de un azul de piedra dura, parecen la imagen de lo mágico. Es un *layk'a.* Libra unas batallas horribles con el *k'ampu.* Quizá no se ha visto nada más cautivante; el *k'amkpu* enorme salta y levanta la cabeza, se encrespa, y su furia

causa temor entre los indios; el San Jorge se lanza desde muy alto y lo pica, vuelve a subir y cae sobre la araña, hiriéndola otra vez. El *k'ampu*, pesado y cargado de ira, va muriendo poco a poco. Cuando ya está agónico, el San Jorge se le acerca, caminando, y si no es muy grande, lo lleva por el aire, volando. Los niños indios lo ven pasar, volando bajo, con el negro *k'ampu* en la boca: se pierde entre los árboles de molle, entre los retamales y sobre los arbustos; baja a algún barranco escondido, y dicen que lo devora. El San Jorge es temido y mirado como animal mágico, y quizás por eso parece mucho más grande de lo que es. Yo vi uno muerto y medio destrozado; creo que alguna bestia debió pisarlo en el camino. Me pareció muy pequeño, deleznable, como todos los insectos. A pesar de su nombre santo, este insecto es también un *layk'a* para los indios; los huecos donde viven son respetados, y cuando oyen el zumbido de sus alas se detienen, y no lo pierden de vista hasta que desaparece en el aire o entre los montes.

El *layk'a* es el brujo, el que hace los maleficios. A veces también cura las enfermedades extrañas: la locura, la histeria, el insomnio, el susto. Cura a los niños asustados y nerviosos; para ellos emplea un sistema dulce y adecuado: les cuenta historias de animales, leyendas de piedras y de lagos encantados; y cuando están casi dormidos, se acerca al oído de los niños enfermos y les llama con una voz delgada y lejana (el *k'ayay* : ¡alma, alma de este niñito, dónde estás, dónde vagas, vuelve a su cuerpo, alma buena, mira que te espera, que está llorando por ti, vuelve ya, está dormido!).

K'ayay se llama a este sistema de evocar el alma de los asustados; porque se cree que cuando los hombres o los niños tuvieron algún espanto en su primera infancia, el alma huyó, y vaga sin rumbo y sin poder volver a encontrar el cuerpo que abandonó. Entonces el hombre o el niño padece de melancolía, no tiene memoria ni tino, es un *utti* o un *ampi*, un ser idiotizado o sólo un cuerpo sin toda el alma, un hombre atolondrado que sufre de extravíos y de tristeza. Sólo la voz del *layk'a* puede llegar hasta las almas errantes y es capaz de encontrarlas y de servirles de guía. Y la verdad es que llaman con una voz aguda y larga, que no despierta y que mantiene al niño en una semivigilia vaporosa y sensible; en ese sueño se oye el llamado del *layk'a*, como si una gran voz quisiera arrancar las cosas más lejanas, o como si uno fuera recorriendo el mundo y los cielos en un viaje seminocturno envuelto en una especie de nube transparente y suave que es la propia voz del *layk'a*. Yo fui llamado por uno de estos *layk'as* en Pampas, capital de la provincia de Tayacaja. Su voz era penetrante y parecía fluir de un mundo muy lejano pero conocido en sueños. Al día siguiente el brujo se había ido del pueblo. Yo no he podido olvidar la cara de ese indio *layk'a*; su olor a coca, el color de su poncho, la forma de su cabeza y la energía oculta de sus llamados.

El *layk'a* cura otras enfermedades por medio de *K'ako'opas*. *K'ako'opa* viene de *k'ak'oy*, frotar. El *layk'a* frota el cuerpo de los enfermos principalmente con vizcachas y conejos vivos; los machuca contra el cuerpo de los pacientes hasta que muere el animal; luego, inmediatamente, abre el vientre de la vizcacha o del conejo, le examina todas las vísceras y da su diagnóstico. Los brujos son todavía muy

consultados en los pueblos de la sierra por indios y blancos. El *layk'a* cura con yerbas, con tierras y por medio de sortilegios.

Pero el *layk'a* es temido porque puede causar la muerte lenta o rápida, con sólo "amarrar" un maleficio. El *layk'a* es "compadre" del diablo, según los indios, y tiene mando sobre la muerte. Puede causar la ceguera, la sordera, la locura, la cojera, a cualquier persona, indio o principal; o puede producir algún dolor misterioso e incurable en el cuerpo de sus enemigos o en el de los enemigos de quienes le pagan bien.

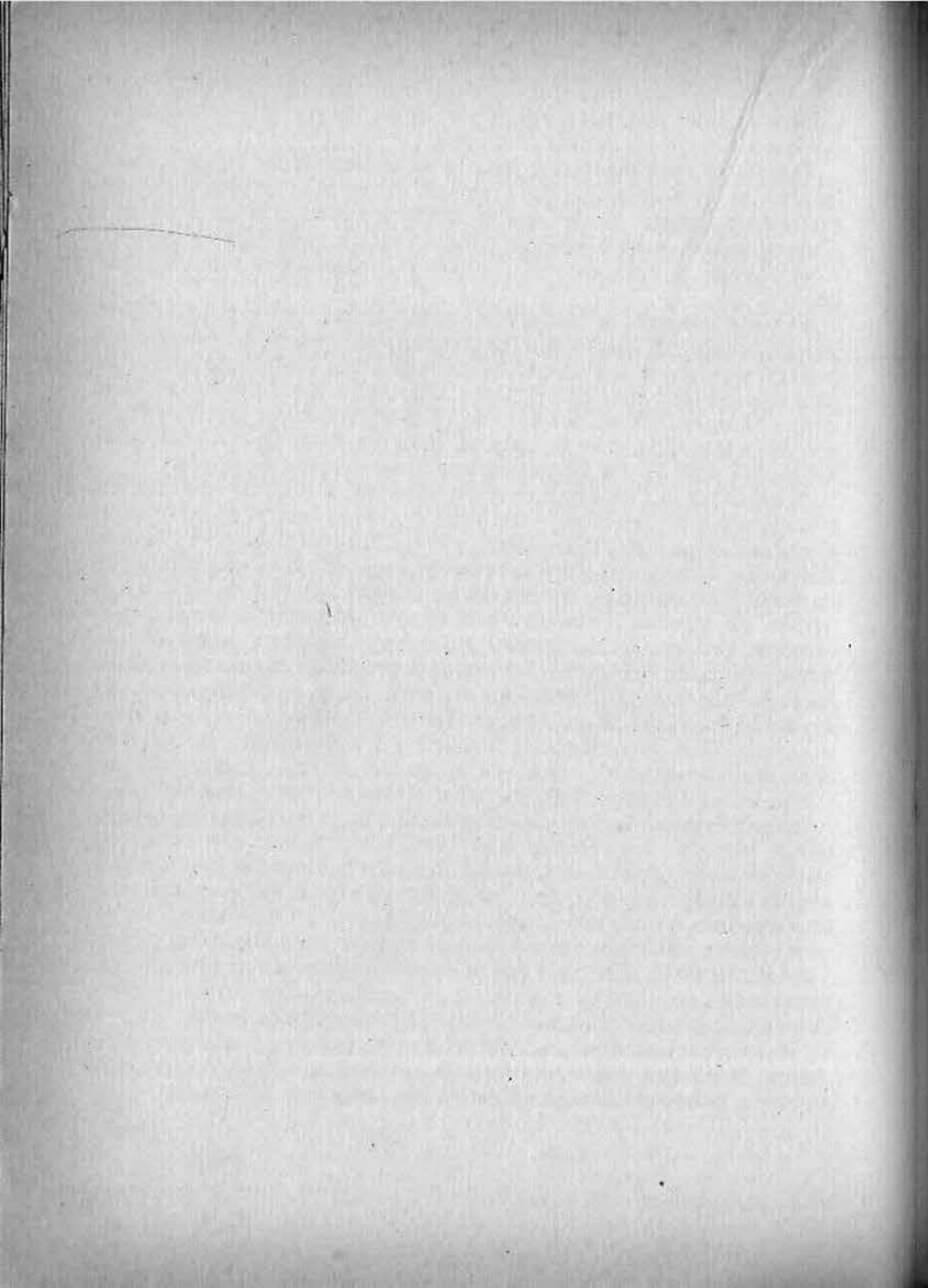
El *layk'a* "amarra" a su víctima usando varios sistemas, según la gravedad del mal que desea causar. Para producir una hinchazón en el cuerpo, atrapa algún sapo en las proximidades de la casa de la víctima; le amarra una corbata con un trozo de los vestidos del que ha de recibir el daño; y luego baña al sapo con orina cargada de tabaco. El sapo se hincha, sus ojos saltan. Si el brujo desea que la víctima tenga, además de hinchazón, dolor de garganta, clava una espina (*añku kichka*) en la garganta del sapo. El *layk'a* pronuncia junto al sapo una oración mágica.

Si quiere "mandar" algo peor, una enfermedad incurable, un mal atroz que hará consumirse a la víctima o producirle llagas o podredumbres, el *layk'a* sigue un procedimiento más complicado. Deberá conseguir trozos de todas las vestiduras de la víctima y, además, un mechón de su cabello, un pedazo de las uñas del pie y de las manos. Con estas cosas hace un atado o un muñeco, utilizando cordel o hilo torcido "a la izquierda". Entierra el muñeco cerca de la casa del que recibirá el maleficio. Y este acto es rigurosamente secreto. Nadie puede decir que lo haya visto. Pero se sabe un detalle: debe ser enterrado en un instante del más absoluto silencio: el ladrido de un perro, la voz de alguien, o de una quena, de una guitarra, el canto de un pájaro o de un gallo, las pisadas de un caminante, cualquier ruido producido por un ser vivo, anula definitivamente el maleficio y lo deja sin efecto. Este requisito difícil debe ser observado asimismo en las ofrendas a la tierra. Para el mal y para el bien, los actos de magia deben hacerse en el silencio de todos los seres vivos.

En cada pueblo de la sierra hay siempre un *layk'a*, pero en algunas regiones hay *layk'as* famosos. Son llamados desde pueblos muy lejanos, para curar, para ahuyentar males o para causar la muerte. Los indios cuentan historias fantásticas sobre la vida de estos *layk'as*; dicen que saben derretir las piedras, que pueden secar los manantiales, que caminan de espaldas días enteros, que cruzan montados sobre un palo los ríos más bravos y torrentosos; que sus ojos brillan en las noches oscuras, y que alumbran el camino como una luz de cera, amarillenta y temblorosa; y que estos grandes *layk'as* sólo se espantan y huyen cuando se encuentran con el espíritu de los *aukis* sagrados (las grandes montañas) o con alguna cruz bendita.

El *layk'a* es el sacerdote o servidor del demonio (*supay*) y de todas las fuerzas del mal: el *pako* es el mensajero de los *aukis*, su sacerdote; es también un protegido de la cruz; sabe rezar y llamar a los *pukaras* que son el alma de los *aukis*.

* 5 de diciembre de 1943.



EL VALOR POETICO Y DOCUMENTAL DE LOS HIMNOS RELIGIOSOS QUECHUAS*

Los misioneros tuvieron la sabiduría -que hoy nos falta- de comprender que para convertir a los indios era necesario llegar legítimamente a sus conciencias. Buscaron la comprensión total del espíritu de la nueva grey. Estudiaron su lengua, su música, la causa de sus temores y de su alegría. Pero no era el caso de asimilar la cultura de un pueblo primitivo. Al hundirse en la corriente, en la hondura del espíritu quechua, los misioneros aventuraban sus propias almas. Con la insuperable energía del hombre español de la conquista, los misioneros lograron su propósito: alcanzaron la raíz primaria del genio indio, y la catequización comenzó con una fuerza invencible.

Los misioneros tradujeron al quechua los principios fundamentales del catolicismo, los rezos, plegarias y cánticos más importantes; crearon nuevos cantos y oraciones en quechua, y predicaron en la lengua nativa. Y fueron estos últimos medios los decisivos, los que ganaron para los fines de la conquista la nueva multitud.

Los misioneros hablaron un quechua excelso, y con la audacia propia asimismo del español de aquel siglo, le pusieron letra quechua de espíritu católico a la propia música religiosa india, a la música hereje y demoníaca.

Pero esa era la única forma de conmover a la grey india, de reducirla, de convertirla a la mansedumbre total, para reinar después, sobre ella. Los cánticos y las plegarias, los rezos y las prédicas eran quechua en toda su belleza y poder. Allí estaban el cielo y la tierra como los veía y los sentía el indio, vivientes, llenos de la más tierna y majestuosa hermosura. El río y los árboles que lo orillan; las flores silvestres que ornan las grandes piedras, los precipicios y los campos; las montañas sagradas y las grandes aves temidas y adoradas. Era la lengua quechua en su plenitud estética; lengua creada por un pueblo que habitaba un mundo cargado de música y torturado por grandes cumbres y por abismos y torrentes. Pero a la onomatopeya que lleva el rumor y la música profunda del paisaje andino, los misioneros le infundieron el concepto racional superado de la filosofía y de la metafísica, y de esa manera el

quechua de los himnos religiosos es ilimitado, como lo fue, seguramente, en la propia boca de los amautas.

El pueblo fue muy pronto presa del temor y de la dulzura cristianos. Adoró, como ninguno, la hermosura del Niño y de la Virgen, y lloró sin consuelo, se desahogó a lágrima viva, ante la imagen sangrienta del Crucificado. Construyó enormes cruces de árboles enteros, y los arrastró hasta las más altas cumbres de las montañas; las llevó allí para vigía de los valles, y levantó cruces donde quiera que encontró un lugar prominente y visible: sobre los techos de las casas, a la salida de los caminos, en medio de los puentes... El relato del martirologio lo exaltó; tenía que ser la verdad más pura; ninguna vida más semejante a la de ellos que aquella de Jesús, que predicó la ternura, la igualdad y el amor a los sufrimientos, y murió despedazado por gente cruel e implacable. Y en el interior de los pequeños templos, entre el humo del incienso y de las velas, la multitud gimiente cantó arrebatada los himnos cristianos de música nativa.

Pero la sabiduría y el fervor catequista acabaron cuando la conversión hubo concluido. Asentado el reino de la Iglesia entre los indios, viendo a ese pueblo definitivamente sometido, convertida su entraña a la mansedumbre y a la obediencia ciega, los sucesores de los misioneros se dedicaron sólo a la administración de la grey y a la cosecha; como consecuencia se produjo el embotamiento de los sacerdotes, su indiferencia y su dureza de espíritu. Y apareció la figura novelesca del actual cura de pueblo.

Los maravillosos himnos quechuas católicos fueron casi totalmente olvidados. Y luego de haber sido el instrumento irresistible de los grandes misioneros se convirtieron en el patrimonio de los cantores mestizos e indios. En tanto que el cura dice la misa, el cantor toca el melodio y dirige el coro de una multitud de indios. Envuelto el cuello con una gran bufanda sucia y raída, con los cabellos erizados de sudor, barbudo y con aire y mirada de brujo, el cantor entona los himnos quechuas, y los campesinos cantan con el mismo fervor de los primeros tiempos. En algunos lados se cantan los himnos con arpa y violín; entonces el llanto de las mujeres es incontenible; los indios se cubren el rostro con el poncho o miran el altar con tal piedad y exaltación que parece que vieran la imagen viva de la recompensa y de la esperanza o de la muerte.

De boca de estos cantores y de las beatas, el doctor Jorge A. Lira, párroco de Maranganí, ha recogido la música de 105 himnos. Creemos que el valor poético y documental de estos himnos es comparable con el del *Ollantay*, y es como una especie de complemento del drama quechua que, por coincidencia lógica, fue recogido y escrito por otro párroco de la misma región y del mismo valle. Porque estos himnos son la muestra más perfecta del quechua clásico que heredaron los misioneros, y que ellos mejoraron, porque le infundieron categoría para la expresión del pensamiento abstracto.

Hemos traducido la "Plegaria del Amanecer", himno No. 1 de la colección del doctor Lira:

Ha amanecido en el Universo, y sacudiendo su resplandor, rinde homenaje a Dios.

Ya el Mundo, arrojando las nubes grises, ha abierto su manto negro para rendir homenaje a su Creador.

Ya el Rey de las estrellas, el ardiente Sol, empieza a lanzar su luz y tendiendo su cabellera dorada en el Universo, rinde homenaje a su Hacedor.

Y apareció el Sol, las montañas se vistieron de luz; ríen para adorar a su Dios.

Y con el soplo de los vientos, los árboles se juntan, y agitan sus ramas hacia el alto cielo, rindiendo homenaje a su Dios.

Y en los árboles frondosos se han posado los pájaros, y desde los más grandes hasta los más pequeñuelos, abren sus picos hacia el cielo, y cantan en tropel rindiendo homenaje a su Creador.

Y los pastos, los pajonales, sacuden su rocío sobre las flores de la tierra, para rendir homenaje a su Creador.

Ya las flores, desde su honda envoltura han brotado y dan al aire su aliento para rendir homenaje al Creador.

Y el Río Sagrado, el Vilcanota, expandiendo su garganta, grita con la fuerza entera de sus aguas para adorar al Creador.

Y en el agua ondeante de los lagos, en su luz cristalina, los peces nadan y hierven, rindiendo homenaje a Dios.

Y aun los barrancos y las rocas más duras se han cubierto de verdor para rendir homenaje a Dios.

Y las serpientes salvajes de los grandes montes han despertado de nuevo para adorar a Dios.

Las montañas han tenido las yerbas desde los pequeños helechos hasta la achicoria para recibir al Creador.

Y los grandes árboles de las quebradas florecieron de nuevo para rendir homenaje a su Dios.

Las culebras han arrojado su añosa piel.

Y el agua de los torrentes ha fundido las rocas duras; y la salvaje vicuña se ha tornado mansa criatura para adorar en la aurora al Creador omnipotente.

Sólo el hombre no ha cambiado sus vestiduras, no se ha hermoseado para recibir a su Dios, siendo el único que vive en la morada del Creador.

Sólo el hombre no se ha engalanado en la aurora a pesar de que es semejante a Dios.

Sólo el hombre no escucha que debe purificarse para adorar a Dios en todo el Universo.

Nuestro corazón sabe que viviendo en la corrupción, Dios nos abandonará en la impureza.

Y la palabra de Dios es oída por todo lo creado; por la piedra y las yerbas, por las bestias y los árboles; sólo el hombre huye de la voz divina.

Y ahora, mi Dios, mi Hacedor, mi Salvador, ¿con qué boca he de adorarte yo, tu criatura errante y pecadora, siendo Tú la Excelsa Hermosura?

¿Con qué lengua he de bendecirte siendo huérfano y errante? Y Tú, que eres el manantial de la ternura, escógeme para ser en este mundo temeroso tu creyente, el que oye tu voz ¡Limpia mi palabra impura, desata mi lengua encadenada para ser con tus angeles el adorador de tu grandeza y bendecirte por la eternidad de la eternidad!

---

* 10 de diciembre de 1944.

LA MUERTE Y LOS FUNERALES*

El indio está seguro de que la muerte es sólo el tránsito a otra vida; el catolicismo vino a confirmar esa antigua convicción; y ahora cree mucho más en la supervivencia del alma. Pero no teme menos a la muerte por eso. Además, hace varios siglos que ve cómo el indio muere más fácilmente que las otras gentes.

Pero, por frecuente y fácil, la muerte es algo realmente familiar en la vida de los pueblos de indios. Se la presiente en todas partes; quizá está en la sombra de un árbol más frondoso que los otros, en la cima de las altas piedras, en el fondo oscuro de los barrancos o de los arroyos que corren dentro de los abismos, o en el techo de las casas, prendida en el pequeño sudario de las cruces de acero que clavan en el tejado; casi se le siente en la lobreguez de los coros y de las sacristías, y en toda la tierra de los *panteones y de los campos que los circundan. El indio camina en la noche, de tal* manera que da la evidencia de que está listo para encontrarse con la muerte inmediatamente; quizá ha de aparecer por encima de los cercos de piedra que orillan el *camino, o ha de bajar por la falda de la montaña. Pero es posible que sólo pase, que* cruce el camino y se pierda tras los arbustos que crecen en los cerros o en alguna hondonada.

Y el encuentro con los muertos es tan fácil como ver a los vecinos. Cada indio ha vuelto a ver a casi todas las personas que vio morir; algunos han conversado con ellos, y cuentan con muchos detalles la historia de estas entrevistas: "su cara estaba cubierta de algodón -dicen-, su voz era gangosa, y cuando al despedirse me dio la mano, sus dedos eran unos huesos helados...". Tal parece que relataran hechos comunes, pero quien ha oído estas historias y ya no pertenece a la comunidad india, lleva la vivencia de estos relatos como si algo de la propia muerte se hubiera hundido en la conciencia. Es que el quechua tiene un hondo poder para transmitir la imagen de estas visiones, las lleva hasta la corriente más interior del ser; y desde allí actúan siempre, porque es también que algo de la propia esencia de la tierra se ha recibido con ellas.

Cuando construían la carretera de Nazca a Puquio, encontramos a cinco indios bajo un pequeño toldo de bayeta. Era en la región próxima al valle, en la cuesta. Los indios tenían un paludismo maligno, a varios se les había hinchado el vientre; yo conocía a uno de ellos, y me dijo tranquilamente: "Señorcito, sólo estamos esperando a la muerte". Por el pueblo de San Juan pasó una pequeña comitiva; llevaban en una camilla a un indio moribundo; en la plaza, frente a la iglesia, le preguntó una de las mujeres: "Señor don Juan, ¿no quieres morirte aquí no más?"; pero el indio contestó, con una voz inolvidable: "En mi pueblo". Entonces las tres mujeres de la comitiva empezaron a dar de alaridos; y los camilleros continuaron el viaje; las mujeres siguieron gritando mientras subían la cuesta, por el camino a Lucanas; junto a una piedra grande se detuvo la comitiva, y las tres mujeres elevaron la voz, con las manos en bocina, lloraron, lanzaron alaridos en falsete; estaban a media legua del pueblo, pero en la montaña, y el grito agudo de las mujeres caía sobre el pueblo como si la propia muerte estuviera lloviendo desde la altura. Era que las mujeres hacían la despedida del alma del moribundo para el pueblo que acababan de cruzar.

El indio es resignado y humilde ante la muerte, pero esa humildad, casi fraternal y dulce, está cargada de espanto. Los funerales son la expresión de este complejo sentimiento. Si los deudos son muy pobres y no pueden comprar una mortaja para vestir al muerto, lo envuelven con alguna tela blanca; luego tienden el cadáver sobre una mesa, y en candelabros o sobre pilas de ladrillos o adobes encienden muchas velas. En algunos pueblos cubren la habitación con ponchos negros, y sobre los ponchos hacen grandes cruces con flores de retama; a los pies del muerto prenden, sobre la tela, un ramo de flores amarillas llamadas "ayacc zapatillan". Estas flores crecen en los muros húmedos, entre las rendijas de las piedras, o en las faldas escarpadas de los cerros. Y como no se les recoge sino para los muertos, son su recuerdo más tangible, casi su figura. Cuando los deudos son indios sin bienes, sin recurso alguno, de las comunidades que aun pertenecen a las haciendas, entonces el cadáver se estira en el suelo, y alumbran la choza con mecheros de cebo común.

La víspera del entierro, los compadres y amigos del difunto van a abrir la sepultura. Salen de la casa con barretas y palas al hombro, alumbrándose con faroles; llevan siempre muchas botellas de aguardiente. Tardan toda la noche, y esperan el entierro junto a la sepultura que hicieron. Amanecen borrachos y lloriqueando. Pero es la tarea más temida. Los niños los miran como si toda la noche esas gentes hubieran estado charlando con la muerte, y como tienen el rostro turbio y fatigado, cruzado por los rastros del sudor, y gimen como si estuvieran desconectados del mundo, se cree que algo de la muerte los ha "tocado".

El cadáver es llevado al cementerio en un féretro. El cementerio de los pueblos indios está en el campo, y hay una señal en cada sitio del camino donde se debe descansar, el "ayacc samachina" (descanso del cadáver). En algunos pueblos el "ayacc samachina" es un poyo ancho de barro con techo de paja, o un simple muro de piedras. En cada descanso reza el cura. Desde los cerros y de las chacras vecinas los indios miran quietos el entierro. Guiados por el cura, que lleva una gran vestidura negra, la comitiva llega a la puerta del cementerio. Y mientras el cura reza el último

responso, las mujeres empiezan a cantar la "despedida". Una de ellas, alguna comadre o parienta, canta el elogio del muerto:

¡Ay! era bueno,
¡ay! Dios padre, mira a tu criatura:
en la faena también era el primero,
en arreglar tu iglesia,
en cargar tu trono.
¡Ay! Virgen, Virgen,
él, tu mayordomo,
hizo tu trono lindo,
con ceras y cenefas;
con sus familias te cargamos flores
y ahistá, pues, ahora.
Llévalo mamacita...

Y terminando la estrofa lanza un alarido en falsete; entonces las otras mujeres se acercan a ella y gritan, con igual voz. Bajan el cadáver a la sepultura haciendo mucho alarde; en seguida, los deudos más íntimos echan las primeras paladas de tierra, luego todos empujan tierra a la sepultura y la llenan rápidamente. Las mujeres siguen gritando. La voz de coro cruza el cielo, vibra en la tierra, como el esfuerzo mayor hecho por la voz humana para alcanzar los límites del mundo desconocido; la intención del canto se siente en todo su poder. El coro crea en el cementerio, sembrado de huesos y de calaveras, un hálito de terror y de recogimiento; y de allí sale la voz aguda de las mujeres, como una llamarada que alcanza la cumbre helada de las montañas y envuelve el cielo, las llanuras y los ríos. Nada del horizonte queda sin que le haya tocado la esencia mortal de este coro.

* * *

El "pichccay" es el último rito del funeral. Pichccay, literalmente quiere decir "cinquear". A los cinco días del entierro los deudos van a lavar a algún río la ropa del muerto. Los ríos o arroyos donde la gente lava la ropa tienen siempre un lugar destinado para el "pichccay". Este sitio, una roca o un trozo de la orilla, es mirado con temor. El "pichccay", según los indios, purifica y lava las culpas.

Como todos los ritos y costumbres indígenas, el de los funerales varía de una región a otra. Yo he descripto los del departamento peruano de Ayacucho.

* 28 de enero de 1945.

DOS CANCIONES QUECHUAS

Celso Medina

Wayno de Ayacucho

Maypim tupamunki Celso Medinawan
yananta sak'eruspa sapak' ripuchkak'wan.

Ñok' ak' a tupamuni apachetapiñas
lastawan ritiwan pampachikuchkak' wan
ritiwan lastawan pampachikuchkak' wan.

Manachu tapukuwan kuyay yanallanta
chiripi wayrapi llakik' masillanta
wayrapi chiripi wak'ak' masillanta.

Manañas ñawillampi wek' e kanmanñachu
manañas sonk' onllampi llaki kanmañachu
aya wayra jhina maytarak' ripuchkan.

¿En dónde encontraste, viajero, a don Celso Medina?
Abandonando a su amada se ha marchado solo.

Yo lo encontré en la cumbre, cerca de los santuarios,
bajo los copos de nieve y el granizo trataba de enterrarse;
en la gran nieve, bajo los témpanos, trataba de enterrarse.

¿No te preguntó por su dulce amante,
por aquella que en el viento y en el frío le ayudó a penar,
por aquella que en el viento y en el frío lloró con él?

En sus tristes ojos se acabaron ya las lágrimas,
en su corazón se secó el sufrimiento;
como los vientos fúnebres debe estar viajando sin saber adonde.

Cristalino Río

Wayno de Apurímac

Chúyay mayu
lámbras mayu
k'ori challwapa
wek'en mayu
jhatun k'ak'apa
wak'ask'an mayu.

Uku mayu
tara mayu
kinray k'ak'api
chinkarik' mayu
loro wayk'opi
k'aparik' mayu.

Karu mayu
kuyay mayu
wanna yanaywan
aparikúway
k'ak'a chaupinta
unuy parantan.

Cristalino río
de los lambras,
lágrimas
de los peces de oro,
llanto
de los grandes precipicios.

Hondo río
de los bosques de tara,
el que se pierde
en el recodo del abismo,
el que grita
en el barranco donde tienen su
guarida los loros.

Lejano, lejano,
río amado,
llévame
con mi joven amante
por en medio de las rocas
entre las nubes de lluvia.

La Prensa, Buenos Aires, Argentina, probablemente de 1949.

ACERCA DEL INTENSO SIGNIFICADO DE DOS VOCES QUECHUAS*

La terminación quechua illu es una onomatopeya. Illu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música inexplicable que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más importante: *illa*. *Illa* nombra a los monstruos que nacen heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante todo negro y lúcido cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illas* los toros que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los *illas* causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz *illa* tiene algún parentesco fonético y una interna comunidad de sentido con la terminación *yllu*.

Tankayllu es el tábano zumbador, inofensivo, que vuela en el campo libando flores. El *tankayllu* aparece en abril, pero en los campos regados se le puede ver en otros días del año. Agita sus alas con una velocidad alocada; es pesado, su vientre es excesivo. Los niños lo persiguen y le dan caza. Su alargado y oscuro cuerpo termina en una especie de aguijón que no sólo es inofensivo sino dulce. Los niños le dan caza para beber la miel en que está untado ese falso aguijón. Pero el *tankayllu* es difícil de cazar, vuela alto, buscando la flor de los arbustos. Su color es raro: *tabaco oscuro; en el vientre lleva unas rayas brillantes, y como el ruido de sus alas* es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el *tankayllu* tiene en el cuerpo algo más que su sola vida. ¿Por qué tiene miel en el tapón del vientre? ¿Por qué sus pequeñas, sus endebles alas, mueven el viento hasta agitarlo y cambiarlo? ¿Cómo es que el aire sopla sobre el rostro cuando pasa el *tankayllu*? Su pequeño cuerpo no puede darle tanto aliento. El remueve el aire, zumba como un ser grande; su cuerpo afelpado desaparece en la luz, elevándose perpendicularmente. No, no es un ser malvado; los niños que beben su miel sienten en el corazón durante toda la vida como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor

y la melancolía. Pero el *tankayllu* no es una criatura de Dios como todos los insectos comunes; es un réprobo. Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados. En el Departamento de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario. Bailó en las plazas de los pueblos durante las grandes fiestas, hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos: tragaba trozos de acero, se atravezaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese *dansak'* se llamó "Tankayllu". Su traje era de piel de cóndor, ornado de espejos.

Pinkuyllu es el nombre de la quena gigante que tocan los indios durante las fiestas comunales. El *pinkuyllu* no se toca jamás en las fiestas de los hogares, es un instrumento épico. No lo fabrican de caña común ni de carrizo, ni siquiera de *mámak'*, que es la caña selvática de grosor extraordinario y dos veces más larga que la caña brava. El hueco del *mámak'* es oscuro y profundo. En las regiones donde no existe el saúco blando los indios fabrican *pinkuyllus* menores de *mámak'*; pero no se atreven a dar al instrumento el nombre de *pinkuyllu*, le llaman simplemente *mámak'*, para diferenciarlo de la quena familiar. *Mámak'* quiere decir la madre, la germinadora, la que da origen; es un nombre mágico. Pero no hay caña que pueda servir de materia para un *pinkuyllu*; el hombre tiene que fabricarlo por sí mismo. Construye un *mámak'* más profundo y grave, como no nace ni aun en la selva: una gran caña curva. Extrae el corazón de las ramas del saúco, luego lo curva y lo ajusta con nervios de toro. No es posible ver la luz que entra por el hueco del extremo inferior del saúco vacío; sólo una penumbra que brota de la curva, un blando resplandor como el del horizonte en que ha caído el sol. La luz diurna ha desaparecido, pero sobre la montaña de oriente hay un resplandor que parece surgir del agua, agua que ha oscurecido al sol y se ha cargado sólo de su esencia, de su mortal efluvio. El fabricante de *pinkuyllus* abre los huecos del instrumento dejando distancias excesivas entre uno y otro. Los dos primeros huecos deben ser tapados por el pulgar y el índice, o el anular, abriendo la mano izquierda en toda su extensión; los otros tres son cubiertos por el índice, el anular y el meñique de la mano derecha, con los dedos muy abiertos. Los indios de brazos cortos no pueden tocar el *pinkuyllu*. El instrumento es tan largo que el hombre mediano tiene que estirar el cuello y levantar la cabeza como para mirar el cenit, si quiere tocarlo. Lo tocan en tropas, acompañándose con tambores; y las mujeres deben cantar. En las plazas, en campo abierto o en los corrales y patios de las casas, no en el interior de las habitaciones.

Sólo la voz de los *wak'rapukus* es más grave y poderosa que la de los *pinkuyllus*. Pero en las regiones donde aparece el *wak'rapuku* ya no se conoce el *pinkuyllu*. Los dos sirven al hombre en trances semejantes. El *wak'rapuku* es una corneta hecha de cuernos de toro, de los cuernos más gruesos y retorcidos. Le ponen boquilla de plata o de bronce. Su túnel sinuoso y húmedo es más impenetrable y misterioso que el del *pinkuyllu*, y como él exige una selección entre los hombres.

En el *pinkuyllu* se tocan sólo canciones y danzas épicas. No lo he oído en las fiestas religiosas. ¿Prohibirían los misioneros que los indios tocaran en los templos, en los atrios o junto a las andas de las procesiones católicas estos instrumentos de

voz tan grave y oscura? Tocan el *pinkuyllu* en el acto de renovación de las autoridades de la comunidad, en las feroces luchas de los jóvenes durante las fiestas de carnaval, en las faenas, en los ritos agrícolas; en las sangrientas corridas de toros. El *pinkuyllu* los ofusca, les quita lucidez, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen, o se hunden en un sufrimiento que contagia, que cubre el cielo y la tierra de una lobreguez de la que nadie puede salvarse. Van contra los toros salvajes cantando y maldiciendo, o con una bomba de dinamita encendida; abren caminos extensos o túneles en las rocas; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo. El *pinkuyllu* da la voz, hurga; ninguna sonda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano.

La determinación *yllu* significa la propagación de esta clase de música; y la palabra *illa* nombra la propagación de la luz astral nocturna.

Como la música que nombra *yllu*, *illa* denomina la luz que causa efectos trastornadores en los seres. Ambas palabras son vastas, de una vastedad que sólo es posible en idiomas como el quechua; en realidad estas voces tienen un contenido ilimitado. Nombran y explican. *Pinkuyllu* no sólo nombra el instrumento: define los efectos que causa y el origen de su poder; *tankayllu* no es únicamente el nombre del pequeño insecto volador, sino que contiene una explicación suficiente de las causas de la naturaleza rara del insecto, de su misteriosa figura y costumbres, de la música de sus alas, de la mágica virtud de la miel que lleva en el aguijón. Y *killa* no sólo nombra a la luna, contiene toda la esencia del astro, su relación con el mundo y con el ser humano, su hermosa, su cambiante aparición en el cielo.

Illariy es el nombre del amanecer; de la luz que brota al término de la noche. No ha salido aún el sol; tardará en aparecer; estará rodando en el abismo, ascendiendo de su lóbrego reposo. *Illa* no nombra a la luz fija, a la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor sobre la que puede meditar el hombre primario; nombra el claror, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Esta especie de luz no totalmente divina con la que el hombre ingenuo cree tener profundas relaciones: entre su sangre y la materia fulgurante.

---

* 6 de junio de 1948.

INDICE

La elaboración de este libro se
realizó en CÓDICE Ediciones,
Nicolás de Piérola 995, casilla 2118,
Teléf. 612954, Lima 1.
Corrección: Iván Orbegoso, composición:
Cristina Osorio V., montaje:
Rolando Lescano Pereyra.
LIMA-PERU.